نقلتان للجاحظية



منذ أفريل 1993، أي منذ دخولنا لمقر الجاحظية الحالي ذي مساحة 329 متر مربع، وأنا أسعى لجعل هذا المقر ملكا للجاحظية، وشيئا فشيئا، من الالتزام بدفع الكراء ومخلفات الكراء، إلى جمع الوثائق الضرورية، حتى يكون الاكتساب في إطار قانون 1981، المتعلق بالتنازل عن أملاك الدولة.

وعندما تمت كل الإجراءات فوجئنا بإلغاء ملفنا، بزعم أن الجمعيات ليس لها الحق في مثل هذا الامتلاك، فسعينا من جديد لدى مديرية أملاك الدولة إلى أن استصدرنا قرارا يسمح للجمعيات ذات الطابع المهني بشراء مقراتها.

أعدنا الملف من جديد، والله وحده يعلم كم هي ملتوية عملية إعداد الملف، ذلك أن كل شيء يعود إلى الصفر، لينطلق ورقة تلو أخرى، ودينارا تلو دينار، وانتظار في ردهات المديرين ورؤساء الأقسام ساعة تلو ساعة.

وبعد إحدى عشرة سنة وفي نفس الشهر الذي دخلنا فيه 8 شارع رضا حوحو تم آخر إجراء، فأصبحت الجاحظية، مالكة لعقار لا تقل قيمته التجارية عن 8 ملايير سنتيم. هذه نقلة أولى، وقد فتحت أفقا، نحن نتأمله وندرسه.

استجابت هيئة تحرير وتسيير جريدة الخبر واسعة الانتشار بسرعة مدهشة لاقتراحنا باستقدام مشترك، للروائي المصري الكبير صنع الله إبراهيم.. ليس تضامنا معه فحسب بعد موقفه من جائزة الرواية التي منحت له، حيث رفضها لحيثيات سياسية تصب في القضايا القومية الجوهرية التي تتنازل عنها الأنظمة، ليس تضامنا فحسب، ولكن أساسا، فتحا لنافذة غرفتنا الثقافية مختنقة الهواء.. فمنذ عشر سنوات، ولربما أكثر، انعزلت الجزائر ثقافيا عن العالم، خاصة العالم العربي.

بقينا نجتر ما لدينا، ولولا جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر التي ننظمها سنويا والتي تربط شعراء الجزائر ببعض شعر زملائهم في القطرين الشقيقين، تونس والمغرب، لاعتبرنا أنفسنا، نحيا خارج النظام الشمسي.

جاء صنع الله إبراهيم، وفرح الناس به، فكانت تجربة جديدة في التعاون الثقافي بين مؤسسات المجتمع المدني، وباقتراح من مدير جريدة الخبر الأستاذ علي جري، تقرر أن نواصل التجربة. فوجهنا الدعوة للشاعر الفلسطيني د.عز الدين المناصرة، أحد عمالقة الشعر الفلسطيني والشعر العربي. فقبل الدعوة مشكورا، إنها نقلة ثانية. ستستمر، وسنحاول أن نفتح نافذة غرفتنا الثقافية، مرة في الفصل على الأقل.

ط.وطار

بيان التبيين

هو كاتب إيرلاندي، ولد في نيويورك، من عائلة فقيرة، إنه "فرانك مــاك كــورت"، فــي الرابعة من عمره رحلت عائلته إلى إيرلاندا حيث مكث فيها خمسة عشر عامــا عــانى فيهــا الأمرّين بسبب الفقر الذي ساد ذلك البلد آنذاك بسبب السياسة الاستعمارية البريطانية.

وفي التاسعة عشرة عاد إلى نيويورك، وحينما رست به الباخرة التي أقلته من إيرلاندا قال عند مشاهدته العمارات والمباني الشامخة لنيويورك "ها أنذا في الجنة".

بعد أيام من ذلك تحولت تلك "الجنة" إلى "جهنم"، بسبب المصاعب الكثيرة التي واجهته وهو في هذه المدينة حيث إشتغل في الموانئ في تفريغ البواخر وكنادل في إحدى فنادق نيويــورك الفاخرة، إلى أن دخل إلى الجامعة فتخرج منها كأستاذ في الثانوي، ولم يغادر هذه المهنة حتــى أحيل على المعاش.

إذا حاولنا أن نلخص حياة هذا الرجل، لقلنا إنه ولد فقيرا ونشأ فقيرا وكاد أن يموت فقيرا، إلا أن الأقدار شاءت أن يفوز كتابه الأخير، الذي عبر فيه بأمانة عن سيرة حياته، والموســوم ب"رماد أنجيلا" بجائزة أحسن رواية أمريكية لهذه السنة، وهو الحدث الذي أخرجه مــن عــالم المجهول إلى عالم الشهرة والاشتهار.

عالم لم يحلم به البتة، رغم أن الإنسان الأمريكي هو الكائن الوحيد في هذا العصر الــذي يملك حق الحلم بالإلدورادو.

كان قارئا نهما للكتاب الأمريكيين السابقين والمعاصرين له كمارك تواين وجيمس جــويس وإرنست هيمنغواي ووليام فولكنر. قضى مجمل وقته فــي تعلــيم المــراهقين الأدب والنحــو الإنجليزيين، هؤلاء الذين لم يكونوا يحلمون إلا بموسيقى الــراب (RAP) والجــاز (JAZZ) والثراء والشهرة دون بذل أدنى جهد في سبيل ذلك، وكانوا – باعترافاته- ينفرون مــن الأدب والنحو.

اندهش هو نفسه من هذه الشهرة التي نالها في مدة قصيرة بعدما كاد يغــرق فــي محــيط المجهول، مثلما هو الحال بالنسبة لملايين الأمريكيين والأمريكيات، حيــث يقــول إن التلفــزة الأمريكية هي التي جعلته يشتهر ويعرف الناس ويهتم النقاد بما كتبه. وهو ما يعكس لنا طبيعة المجتمع الأمريكي الذي لا يعرف حقيقة غير حقيقة ما تريه إياه وسائل الإعلام، ولا يعرف أي فن وأي أدب غير الفن والأدب الذي تريد وسائل الإعلام الأمريكية تقديمه للإنسان الأمريكــي وللعالم.

لكن إنصافا للحق نقول إن من يقرأ"رماد أنجيلا" سيرتاح إلى صدق الكاتب وأمانته في سرد أحداث حياته التي لم تكن سوى عذاب في عذاب، وسيدرك قساوة الإنسان البريطاني في تعامله مع مستعمرته الإيرلاندية، وقساوة الإنسان الأمريكي الذي طغت عليه قيم المادة والثراء علــى حساب القيم الإنسانية والإنسان.

وقد شاءت الأقدار أيضا أن يمثل الكاتب بلده في مجال الثقافة والفن والأدب والرياضة كسفير لأحسن ما أبدعته أمريكا إلى جانب مجموعة من الأدباء والفنانين والرياضيين ورجال الثقافة.

في الأسبوع الأول من شهر مارس من هذا العام، استضافت الجاحظية هذا الكاتب المتميز، الذي أعجب به كل الذين حضروا هذا اللقاء إذ لم يجد هؤلاء صعوبة في التفاعل معه ومع صدقه وصراحته، حيث كانت نظراته تعبر عن شخص طحنت الحياة شبابه وقوته، ولم يعرف المجد والشهرة إلا بعد أن ابيض شعره وكادت قواه أن تتخلى عنه. وهي صورة لعشرات ومئات الملايين من الأشخاص الذين يعيشون في أمريكا وخارج أمريكا.

أثناء لقاء ماك كورت مع الصحافيين والمثقفين والطلبة طرح عليه سؤال عن سبب إيفاد أمريكا لأمثاله ليمثلوها في شتى أنحاء العالم، وبخاصة العالم العربي، نحن هنا لا تهمنا إجابته بقدر ما يهمنا السؤال الذي راود – ونحن متأكدون من ذلك– كل الحاضرين، في هذه الفترة بالذات التي بدأت فيه أمريكا تفقد بعضا من مصداقيتها – وإن لم تكن فقدتها – بسبب سياستها المتغطرسة في العالم العربي والإسلامي والعالم أجمع. حيث لم تعد أمريكا التي نجحت في تركيع عملاق كالإتحاد السوفيتي والتخلص من العديد من الدكتاتوريين الذين عاثوا في بلدانهم وشعوبهم فسادا هي أمريكا التي صار كل صغير وكبير يحلم بنمط معيشة شعبها. إنها أمريكا التدخل بكل الوسائل في تركيع شعب وتجويعه وسلبه حق العيش الكريم، إنها أمريكا التي تمنع الأمم المتحدة –الراكعة أيضا لأمريكا– من فرض عقوبات على إسرائيل، التي لا تزال تغتصب الأراضي الفلسطينية وتنتهك المواثيق والقوانين الدولية دون أي مبالاة. إنها أمريكا التي نصبت نفسها دركي العالم، تنظمه وتحكمه كما تشاء، إنها أمريكا التي لا تخشى لومة لائم إذا تعلق الأمر بالنفط وبموارد الأرض الأخرى.

أحسسنا بعد استمتاعنا بمحاورة ماك كورت، بأن لأمريكا وجوها أخرى غير هذا الوجه الذي نقلته لنا الـ CNN والـ B52 والـF16J والكوكا كولا والماك دونالد، إنه وجه لقيم الإنسانية التي ترفع الإنسان إلى أسمى درجاته وتجعله يتفاعل تفاعلا طبيعيا مع بني جنسه ومع الطبيعة التي وجد فيها، ويترفع عن الدناءة التي أوصلته إليها شراهته وطمعه.

عمر بلخير

محمدي رياحي رشيدة (*)

بعض الملاحظات حول الفهم التاريخي الفلسفي عند "هيدغر" "الدزاين" كموجود زماني

إن اقتحام عالم مارتن هيدغر (1889-1976) ليس بالأمر السهل. حيث يمكن تلخيص الملاحظات من خلال أسئلة هذه بعضها:

-ضمن أي تصور عن الزمان التاريخي تطرح هذه الأسئلة؟

-داخل أية فلسفة تتحدث عن الهوية والتاريخ؟

-وضمن أية فلسفة تتحدث عن الوعي ندرجها؟

لنقول بأن اقتحام عالم "مارتن هيدغر" (1889-1976) ليس بالأمر السهل أو المريح. ولكنه مع ذلك يخلف لفاتحه "متعة خاصة" إنها متعة تذكر بملحمة "هوميروس" إذ هي متعة لا تنفصل عن العناء.

لماذا "مارتن هيدغر"؟ هل لأنه المفكر والفيلسوف الذي سيقوم وبكل جرأة بمساءلة ونقد الأسس التي يقوم عليها الفكر الفلسفي الغربي أم لأنه زاوج في كتاباته وبين ما هو تاريخي وبين ما هو فلسفي؟

لهذا السبب ارتأيت تقسيم هذا العمل إلى جزأين، الجزء الأول من المداخلة خصصته للحديث عن بعض الملاحظات حول ترجمة أعمال "هيدغر" والتي هي في حقيقتها صعوبات والجزء الثاني خصصته للحديث عن الدزاين "كمفهوم" و"كموجود زماني".

الجزء الأول

لاشك في أن "هيدغر" كان مبدعا لمفاهيم تتزاحم في صفحات كتبه وتتدافع لكثرة حركتها.

والصعوبة الأولى تأتي بالضبط من محاولة إيجاد مرادف في اللغات الأخرى يعبر أو يقترب من التعبير كما استنبطه -"هيدغر"- بالألمانية.

(*) أستاذة بجامعة وهران -السانيا -قسم الفلسفة

للعلم أن هذه المشكلة ما تزال قائمة إلى اليوم حتى بالنسبة للغة الفرنسية إن المفهوم /المفتاح في كل فلسفة "هيدغر" هو مفهوم الوجود/الكونية Sein نلاحظ من نص "هيدغر" المترجم عن كتابه "الكينونة والزمن" 1927 "Etre et temps" قد ترجمت كلمة "Existence" -بالوجود- هذا الوجود الذي يجعل الكينونة تتجلى، أو تظهر إلى الخارج، في حين أن الوجودي – Existentiel يتضمن كل رد لفعلنا أمام الكون والحياة والعالم الخارجي.

وقد ارتأينا أن حل هذه المعضلات يكمن في ترجمة كلمة Etre/Sein بكلمة كينونة -و Existenz/Existence بكلمة وجود.

وبالتالي فإننا نحصل على الترجمات التالية: الدزاين أو الكينونة/هنا (Dasein) Etre la -الكينونة/ هكذا Etre Tel-So Sein الكينونة داخل (في القلب) العالم Etre aupres du / (Sein bei der welt) monde. وهناك مفهوم آخر مرتبط بمشكلة الكينونة والوجود "عند هيدغر" هو مفهوم "Ontique" والـ "Ontologique" الأول يتعلق بوجود الكائنات بما هي كائنة بغض النظر عن وعي الإنسان لهذا الوجود في حين أن الـ Ontologique يطرح مشكلة وعي الكينونة.

ومثل هذه المشكلة لا ينبغي أن تطرح أصلا لو لم يكن الإنسان موجودا، وبالتالي فإن كل ما هو "Ontique" يرتبط بما هو "Ontologique" أنطولوجي، إذا لا أهمية لأن تكون الأشياء.

إنما المهم أن يطرح الإنسان مشكلة وجودها ومعنى وجودها.

ولقد ترجم مفهوم "Ontique" بلفظ كينوني -أما "Ontologique" فترجمت بـأنطولوجي. ولقد ترجمت كلمة Historicisme بالتاريخية وهي تشمل كل المدارس الماركسية التي تعتقد بأن للتاريخ معنى. [1]

إلا أن الأهم في نظر "هيدغر" -هو ما يتعلق بالتاريخ كسيرورة تخص كل واحد منا وتتعلق حتى بمصيرنا ومستقبلنا.

الجزء الثاني -الدزاين كموجود زماني-

ما هي الصورة التي يتحدد بها وجود "الدزاين" كموجود زماني؟

إن تحليل صيغة "الدزاين" كموجود زماني لاعتبار أنه يوجد في الزمان كشيء منفصل عن الزمان ولكنه هو نفسه وجود زماني أو أنه مكون للزمان.

إذ أن كل فعالية يومية ينفذها "الدزاين" تتضمن إرجاعا إلى واحد من هذه التواقيت الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل.

وكل منها إما أن يكون حضورا ماضيا أو حضورا أرضا أو حضورا مستقبلا، وذلك بارتباط كل واحدة من هذه الآنات بحضور شيء من أشياء العالم الخارجي.

وهذا كله يجعل الزمان بالنسبة للوجود غير المشروع عبارة عن امتداد

أفقي وليس تكثيفا واعيا للحاضر بالنسبة لصيغة التناهي والتكرار. [2]

توضيح:

إن الحاضر هو إدراكي للوضع الراهن، الذي فيه أقبل أنني كائن متناه وفي الوقت ذاته أتأمل في تحقق إمكانياتي، وأشهد مهماتي وكل الأشياء المحيطة بي في العالم وأرى نفسي كما أنا وكما هي الأشياء، أي كما هي موجودة بالفعل.

فكأن الحاضر، هو اللحظة التي أستطيع فيها أن أرى وجودا من البدء حتى الموت إنه يجعل الأشياء كلها حاضرة أمامي، ويكشف لي جميع إمكانياتي التي أستطيع أن أحققها.

ومع ذلك فإن الحضور لن يكون كليا إذ أن كل حاضر هو لحظة إسقاط نحو مستقبل غير موجود بعد وهو لحظة انبعاث لماض لم يعد موجودا.

ما يلاحظ: أن "هيدغر" يعطي للآن أفضلية على البعدين الزمنيين الآخرين لماذا؟ لأنه وبواسطة الحاضر يمكن أن يتضح كل من الماضي والمستقبل.

ما هو الماضي؟ في حقيقته هو (الآن) الذي لم يعد موجودا.

ما هو المستقبل؟ في حقيقته هو (الآن) الذي لم يوجد بعد.

فمن أين نكتسب نحن هذه الأبعاد الثلاثة الزمانية؟

في الحقيقة أن الطبيعة أو الأشياء هي موجودات لا تقبل التاريخ إنها كلها موجودة وجودا مكثفا في المكان.

لكن في المقابل يلاحظ أيضا أن "هيدغر" سيربط وحدة هذا الزمان (العالم) إلى وحدتين يفضل أن يسميها بوحدة (اليوم) ووحدة (العمل).

لنوضح ذلك أكثر:

مثلا: العمل يبدأ منذ مطلع النهار حتى مغرب الشمس ويقسم بين الصباح/الظهر/المساء. وهي نقاط ارتكاز بالنسبة للزمان العام.

هل هذا يعني أن العالم هو الذي يقدم الزمانية للدزاين؟

إن العالم هو العامل لهذه الزمانية التي يسقطها عليه "الدزاين" حسب اهتماماته بالأشياء والأشخاص الآخرين.

لهذا لا يمكننا أن ننظر إلى الدزاين من حيث أنه مجرد عبر آنات الزمان، لأن ذلك لا يمدنا إلا بمعرفة مؤقتة.

فيجب أن نتجه إلى الدزاين في كليته أي نبحث عن الأساس الحقيقي لمشروعيته.

بعض الملاحظات التاريخية خاصة بـ الدزاين كموجود زماني:

بعد أن اتضحت الآن لدينا هذه الصيغة الأساسية للدزاين وهو أنه وجود زماني فلابد من أن نواجه صيغة أخرى له هي التاريخية.

يحرص على أن يكون كلامه على الفلسفة في صيغة السؤال ما هو؟ Qu'est ce que؟ وهو يؤكد أن طريقة السؤال هذه إغريقية أساسا. [3]

1-الملاحظة الأولى:

إن الدزاين يضم في كليته بدأه ونهايته والميلاد بالنسبة له، ليس بداية ماضية لم تعد موجودة، كما أن الموت ليس حادثا خارجيا.

فلابد للدزاين من أن ينظر إلى كلية وجوده من حيث ميلاده الذي يحمل تناهيه فالتاريخية هي الصفة الكلية للزمانية وهي التي تضم الأبعاد الزمانية الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل وقد استقطبت كلها من خلال مواجهة واعية لفكرة المصير الذي ليس هو إلا مصير يجري إلى الموت.

2-الملاحظة الثانية:

"هيدغر" يعتبر التوحيد بين الماضي والتاريخ وهم ينبغي تبديده، ويعلل سبب هذا الوهم أنه يرجع إلى كون الحادث التاريخي قد وقع في الماضي، بينما نجد أن اعتبار الناس يذهبون إلى انتخاب الحادث حسب أهميته. وحسب هذا المنطق الشائع عن فهم التاريخ يمكن الرد بأن الحادث الهام، يمكن أن يكون معاصرا لنا وليس من الضروري أن يقع في الماضي فقط.

وهو لا يقصد بذلك البعد التاريخي (historique) وإنما بعده التاريخاني (historial) أي بما هو قدر محدد لتاريخنا نفسه.[4]

3-الملاحظة الثالثة:

يدحض "هيدغر" اعتبار الحادث التاريخي من حيث أهميته. إذ أن التاريخ في الأصل يجب أن يستوعب جميع الأحداث، ما وقع منها في الماضي وما وقع في الحاضر وما سوف يحدث في المستقبل.

إن هيدغر الناقد المفكك المجدد لكل سؤال وهو كاتب الكينونة والزمن بمنوال أكاديمي صارم ونزعة إلى التأسيس وضبط ما هو متعال.[5]

4-الملاحظة الرابعة:

يصل "هيدغر" إلى حقيقة وهي أنه لا ينبغي وصف أية واقعة بأنها تاريخية إلا بارتباطها بالإنسان.

فكل استعمال لكلمة تاريخي أو تاريخية يفترض وجود الإنسان وما هو بالدرجة الأولى تاريخي هو الدزاين وأما الأشياء والطبيعة وحتى الأحداث لا يمكنها أن تكون تاريخية ثانوية بالنسبة للدزاين.[6]

5-الملاحظة الخامسة:

إن البنية الزمانية تتضمن البنية التاريخية إذا ما نظرنا إلى الزمانية بكليتها وشمولها لأبعادها الثلاثة. وعليه تم الفصل بين بنية تاريخية مشروعة تحدد بالإنسان وبنية تاريخية غير مشروعة تلتصق بوجود الإنسان هذا من الخارج. وذلك بأن نفرق بين الفهم العامي للتاريخية وبين الفهم الوجودي لها.

ويمكن اعتبار هذا النص مدخلا مفيدا يساعد القارئ على أن يتوجه بكيفية سليمة في قراءته لكتابات هيدغر. فهو ينطلق من تحليلات هيدغر في مؤلفه الأساسي الكينوني والزمن ويبرز العلاقات والخيوط الحقيقية التي تصل بينها والتي يصعب على القارئ العادي أن يتبينها ويمسك بها...[7]

دائما هيدغر عندما يعلن عن انطلاق طريقته في التفكير يدرك عبارة ميتافيزيقا

أرسطو "To on legetai pollakhos" الكائن يقال عنه بعدة صيغ. [8]

في الفصل الثاني من كتابه "الكينونة والزمن" هيدغر يحلل ثلاثة مفاهيم:

1-الفينومين Le Phénoméne

2-اللوغوس Le Logos

3-الفينومينولوجيا La Phénoménologie

وفي هذا المدخل هيدغر يقدم بنية الكينونة والزمان. [9]

وهكذا نستنتج مع "هيدغر" أنه وحده الكائن الذي تقوم بنية كل زمانية القلق يمكن أن يوجد تاريخيا وهو بالضرورة له هذا الوجود التاريخي.

وعلى هذا فإذا كان بعد الحاضر هو اللحظة المفضلة بالنسبة لبنية الزمانية فإن بعد المستقبل هو ينبوع التاريخية على عكس المفهوم الشائع.

والمستقبل فيها هو الذي يحدد معنى الحاضر والماضي فالمستقبل مصدر التاريخية لأنه يملك القدرة على إنشاء التاريخ هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإننا يمكن أن نعتبر الماضي مصدرا للتاريخية لأنه يمنحنا القدرة على فهم التاريخية التي كانت تحققت.

ويمكن أن نطرح الأسئلة التالية لإنهاء الحديث عن هذه الملاحظات:

1-ضمن أي تصور عن الزمان التاريخي تطرح هذه المسألة؟

2-داخل أية فلسفة عن الهوية والتاريخ؟

3-وضمن أية فلسفة عن الوعي ندرجها؟

أولا: هيدغر لا يعتبر التاريخ تتابعا لعدة عصور يتجاوز الحق منها وإنما ينظر إليه من ناحية تاريخانية.

ثانيا: إنه ينظر إلى الماضي على أنه ما ينفك يمضي وإلى الحاضر على أنه ما يفتأ يحضر.

يقول هيدغر: "إن المسافات الزمنية وتسلسل العلل تمت إلى التاريخ لا إلى الوجود التاريخي الأصيل، حينما نوجد تاريخيا لا نكون على مسافة بعيدة ولا على مسافة قريبة من الإغريق إننا نكون بالنسبة إليهم في التيه والضلال". [10]

الهوامش والمراجع:

1-د. جورج زناتي -ملاحظات حول ترجمة هيدغر

العرب والفكر العالمي -العدد الرابع خريف 1988- ص5

2-مارتن هيدغر -التقنية-الحقيقة-الوجود- ترجمة محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح

المركز الثقافي العربي ط1 1995

3-M.Heidegger- Qu'est ce que la philosophie?

Traduction K. Alexos et J.Beaufret Paris Gallimard 1957 p18

4-M.Heidegger "Etre et temps"

tra de F Vesin Paris Gallimard 1986 p67

5-M.Heidegger "Etre et temps" Option cite p65

6-مطاع صفدي -ما تبقى من الوجودية: "مارتن هيدغر والكينونة"

الفكر العربي المعاصر العدد 3 تموز 1980 ص 16-17

7-كلاوس هيلد- العالم والأشياء قراءة لفلسفة مارتن هيدغر

ترجمة إسماعيل مصدق "فكر ونقد" العدد 1 سبتمبر 1997 ص 131

8- Dominique Folscheid

La philosophie Allemande de Kant Heidegger

Press, Universitaire de France Paris 1993 p296

9- Jaqueline Russ Auteur et textes de philosophie Bordas 1994 p443

10-عبد السلام بن عبد العالي هيدغر ضد هيجل

مجلة دراسات عربية العدد 4 فبراير 1983 ص 95.

تنوي المجلة تخصيص أعدادها القادمة للمحاور التالية:

1- تجربة الصحافة الجزائرية.

2- الأدب المغاربي المعاصر.

3- حوار الثقافات والحضارات.

4- الأوقاف الجزائرية وبعدها الحضاري.

5- الخصوصيات الاجتماعية والنفسية للمجتمع الجزائري.

6- شخصيات تاريخية في الفكر والأدب.

7- فلسفة السياسة والحكم في الجزائر.

8- نقد العقل العربي.

9- دراسات في الفكر الإسلامي المعاصر.

10- المناهج النقدية المعاصرة في تحليل الخطاب الأدبي.

فعلى الزملاء الأساتذة والباحثين الراغبين في المشاركة إرسال إسهاماتهم إلى عنوان

أ.لعبيدي بوعبد الله[*]

"أثر تحسين الخط العربي في رفع مستوى التعليم ببلادنا"

لا شك إن قضية الكتابة العربية قضية معقدة، والبحث فيها مركب لتعلقه بعدة جوانب: أثرية ولغوية وجمالية، ولسانية وتربوية..الخ. وإذا كان البحث في أصل الكتابة أو الخط العربي قد أثار نقاشات عند المؤرخين والباحثين قديما وحديثا، فإن تحديد المفهوم لم يخل هو الآخر من تباين، وفي هذا الصدد يحاول هذا المقال المتواضع الوقوف عند هذه التحديدات ومحاولة رصد مفهوم من الوجهة اللسانية الذي يعد الدليل الغرافي فيها وجها آخر للدليل اللغوي؛ باعتبار أن علاقة الحرف بالمدلول كعلاقة الصمام الذي يحفظ السائل الصوتي ويختزنه في رموز... ليحقق وظيفة الاتصال التي تضطلع بها اللغة.

ومن ناحية أخرى، فإن الاهتمام بتحسين الخط في العملية التعليمية له أهميته التربوية والعلمية. والتساؤل الذي يمكن طرحه هنا: هل لتحسين الخط أهمية في رفع مستوى التعليم؟ وبعبارة أخرى هل لرداءة خط المعلم علاقة باستيعاب المتعلم؟ ومن ثمة: هل لرداءة خط المتعلم بتدني نسبة النجاح ببلادنا؟.

لا شكّ أنّ الفنون على تعدّدها ذات خطورة كبيرة في حياة الشّعوب قديمًا وحديثًا، إذ ظهرت بظهور النّوع البشريّ، تعبيرًا عن غبطة، أو كبحًا لنزوة، أو جلبًا لشهرة.

فوجد الإنسان ضالته في الطّبيعة الصّمّاء: حاكاها تقرّبًا إليها، وتحدّاها ثورة عليها، وتساءل عن نواميسها وتركيب أجزائها بالحركة والصّوت والصّورة..

وما فتئ بهذا كلّه أن رسم معالم تاريخه، وبنى أركانه وصروحه كأحسن ما يكون البناء، فتحوّلت حياته من رقص حول جذوة نار، وتنقّل بين الفيافي والقفار، إلى اختراعات تنمّ عن فكر بدأ يعي كنهه، ويدرك حقيقته.

فتلك آلته تركت رسومًا وخطوطًا على صفحات تاريخه، وما تزال شاهدةً عليه باقية بقاء نوعه. والكتابة كظاهرة من الظّواهر الفنّيّة والاجتماعيّة ارتقى إليها الإنسان واختارها وسيلة لمجابهة النّسيان، فبفضلها دُوّنت أيّامه وسجّلت مآثره.

وعندما تذكر الكتابات تتبادر إلى الأذهان الكتابة العربيّة، ورحلتها الشّاقة والشّيّقة، التي قطعتها منذ أن كانت جنينًا إلى أن ظهرت وتطوّرت...

(*) أستاذ بجامعة البليدة

الشائقة بما تحمله إلينا من حقائق ومكنونات بات من العسير علينا اليوم أن نتوغل في أسرارها؛ لأنّها تتطلب منا الإلمام بكلّ ما أفرزته أنامل الإنسان العربيّ، وأنى لنا ذلك ؟.

والشيّقة لأنها جعلته يرقى بفكره ويسمو بروحه إلى مستوى لا يبلغه إلا من كان له تاريخ كتاريخه وفكر كفكره، وبنت له حضارة ومجدًا خالدين خلود الفكر والرّوح معًا. وهي شيّقة أيضا لأنها أظهرت لنا الماضي جليًا، محببًا إلى النفس.

والملاحظ أنّ الكتابة بعامّة واليدويّة بخاصّة قد نقص الاهتمام بها[1] اليوم في بلادنا، إلا عند بعض العصاميّين أو ممن نهلوا من مدارس المشرق – نقص الاهتمام بها ولها من الأهمية الحضارية والاجتماعية والنفسيّة والثّقافيّة والتّربويّة والمعرفيّة ما لا يخفى..!

وإنّ ما يهمّنا في هذا المقام هو علاقة الكتابة العربيّة بالقضيّة التّربويّة، وتحديدًا بالعمليّة التّعليميّة للغة العربيّة ولمختلف العلوم. فهل لتحسين الخطّ العربيّ أهميّة في رفع مستوى التّعليم؟ بعبارة أخرى: هل لرداءة خطّ المعلم علاقة باستيعاب المتعلم؟ وهل لرداءة خطّ المتعلّم علاقة بتدنيّ نسبة النّجاح ببلادنا ؟

أم هل لحسن الخطّ ووضوحه من علاقة بوضوح الرّؤية من النّاحية الفكريّة والنّفسيّة والاجتماعيّة؟ وغيرها من الأسئلة التي تطرح في هذا الصّدد..

إنّ الكشف عن مثل هذه القضايا يحتاج حتماً إلى بحوث أكاديميّة معمّقة، إلا أنني سأحاول أن أبرز بشكل مختصر سريع القيمة التّربويّة لتحسين الخطّ العربيّ. وقد اخترت الموضوع نظراً لجدّته وارتباطه بأهداف المنظومة التّربويّة، التي من بينها رفع مستوى التّعليم ومسايرة مستجدّات العصر بكلّ أبعاده.

وأرى أنّ الموضوع يستدعي الحديث فيه عن أمرين أساسين:

_ وضع مفهوم للخطّ العربيّ استناداً إلى التّعاريف القديمة والحديثة، ورصد عناصر تشكيل الحرف وفق منظور سيميائيّ _ لسانيّ.

_ تحسين الخطّ وأثره في رفع مستوى التّعليم انطلاقاً من تحديد عناصر العمليّة التّعليميّة، وتطبيقا للمفهوم المحدّد.

أ_ مفهوم الخطّ العربيّ:

ليس المقصود بلفظ "خطّ" ما يكتب على ورق أو جدران، كما يتصوّره بعض العوامّ، فلا يكاد يطلقونه إلا على ذلك، أو على ما يسمّى "بخطّ الرّمل" في علم التّنجيم والفلك.

والأمر يعدو أن يكون ذلك فحسب؛ إذ للفظ الخطّ مفاهيم متعدّدة في بعض مجالات الحياة نذكر منها:

_ <u>الخط في المفهوم البيولوجيّ</u>: خطوط الوجه تجاعيده، وخطوط الكفّ غصونها.

_ <u>الخط في المفهوم المنطقيّ</u>: بمعنى اتجاه فكريّ معيّن، كقولنا: فلان يفكّر بخطّ رأسماليّ، أي اتجاهه الفكريّ اتجاه رأسماليّ.[2]

_ **الخط في المفهوم الرياضيّ**: يطلق في الهندسة على ما له طول دون عرض أو سمك.

_ **الخط في المفهوم التّنبؤي** : يطلق الخط على علم الرّمل_كما سبق ذكره_"وهو أحد مجالات التّنجيم ومعرفة الغيب"؛[3] ذلك لأنّ المنجّم يرسم خطوطًا على الرّمل بإصبعه ليقوم بالتّنبؤ[4].

_ **الخط في مجال الاتّصال**: يطلق الخط في مجال الاتّصال، فيقال: الخط الهاتفيّ، والخط الرّابط بين مدينة كذا ومدينة كذا، والخطوط الجويّة، وخط السّكة الحديديّة..إلخ.

_ **الخط في المفهوم اللّغوي**: الخط لغة: الطّريق المستطيلة في الشّيء، والجمع خطوط و أخطاط، فيقال: الزم ذلك الخط ولا تحد عنه، أي الطّريق..

وهو بالجملة مرادف للسّطر والكتابة والتّحرير والزّبر والرّقم والرّسم والرّشم[5].

_ **الخط في الاصطلاح** : لقد وردت في مؤلفات القدامى والمحدثين تعاريف عدّة للخط العربيّ أورد منها ما يلي :

جاء في صبح الأعشى بأنّ الخط" هو علم تتعرّف منه صور الحروف المفردة وأوضاعها، وكيفية تركيبها خطًا، أو ما يكتب في المسطور، وكيف سبيله أن يكتب، وما لا يكتب، و إبدال ما يبدل منها في الهجاء و بماذا يبدل "[6].

ويروي لنا الصّولي عن إقليدس أنّ: "الخط هندسة روحانيّة وإن ظهرت بآلة جسمانيّة"[7].

وعن يحيى بن خالد البرمكي :" الخط صورة روحها البيان ويدها السّرعة وقدمها التّسوية وجوارحها معرفة الفصول "[8].

وعرّفه المؤرّخ الاجتماعيّ ابن خلدون بأنّه "رسوم وأشكال حرفية تدلّ على الكلمات الدّالة على ما في النّفس " [9].

وعرّفه طاش كبرى زاده بأنّه "علم يعرف منه كيفية نقش الحروف البسائط، كيف يوضع القلم، ومن أيّ جانب يبتدأ في الكتابة، وكيف يسهل تصوير تلك الحروف"[10].

إنّ كل تعريف من هذه التّعاريف يتناول الخط من منظور معيّن، باعتبار وظيفته، أو أدواته،أو قواعده الجماليّة ...إلخ.

ولعلّ هذه الأوصاف مجتمعة تفي بتعريف تامّ بالخط الذي نحن بصدده[11].

إذن، فالباب الذي ندرس فيه الحروف العربيّة التّسع والعشرون مفردة ومركّبةً،في تطوّرها التّاريخيّ والإملائيّ والفنيّ وأصلها ونشأتها وفق قواعد علميّة ومعرفيّة، ونفسيّة وجماليّة يطلق عليه الخط العربيّ.

2 _ الوحدات في الخط العربيّ:

إنّ تناول موضوع الخط العربيّ لا يخلو من أن يكون من منظورين أساسيين:

__المنظور التّاريخيّ:__ الذي يرصد عناصر الأصالة في الحروف المعتمد على :

الجذور (أي أصل الخط العربيّ)، وقد ظهرت فيه عدّة نظريات يمكننا أن نلخّصها بالقول أنّ الجذور الأولى للكتابة العربيّة كانت صورة عند السّومريّين، ثمّ أصبحت حرفاً عند الكنعانيّين، وعندهم تحوّرت إلى

الآرامية، فالنبطيّة التي أنجبت العربيّة الحديثة [12].

والمعتمد كذلك على الانتشار والتأثير، انتشاره زمكانيًا في مختلف بقاع المعمورة[13]، فقد بلغ عدد اللغات التي يكتب بها إلى وقت قريب بضع و أربعون لغة.

وعلى التشكيل الفنيّ والجماليّ بالتزام القواعد الأساسيّة التي وضعها القدامى في هذا الشأن، والتي مازالت متّبعة إلى يومنا هذا[14].

المنظور المعاصر: يحاول من خلاله بعض الباحثين والدّارسين الحفاظ على عناصر الأصالة فيه أو البحث عن عناصر النماء أو التجدّد، مثلما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين الذين حاولوا وضع نماذج جديدة للحروف، أو الذين أرادوا تشكيل أنساق جديدة لبنية الكتابة العربيّة[15]، ولست بصدد دراسة هذه الجهود؛ تثمينها أو ردّها، بل مهما كانت منطلقات هؤلاء وأولئك فلا شكّ أنّها تهدف - فيما تهدف إليه -إلى البحث عن عناصر الاستمراريّة؛ خدمة للحرف العربيّ ومجاراة للعصر.

إنّ ما سبق ذكره من تعاريف للخطّ لتأخذ برمّتها بما في ذلك التعريف الذي أوردته بعين الاعتبار الشّعور والدّربة والملكة والروّح، والوصف الجماليّ، والقواعد التقنيّة والإجرائيّة، مما يوهم أنّ تعلّم الخطّ العربيّ سلّم صعب صعوده.

إنّ الخطّ رسم دالّ على ما في النّفس[16]، وإنّ الحرف في الخطّ مثل الصّوت في اللّسان، فقد أورد لنا صاحب العقد الفريد: "القلم أحد اللسانين "[17]، ويقول إبراهيم الشيباني :" الخطّ لسان اليد"[18].

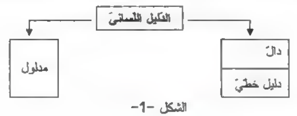
ويرى الجاحظ أن لا فرق بين الخطّ والصّوت المتلفظ به حيث يقول: "..ولا بين الحروف المجموعة والمصوّرة من الصّوت المقطّع في الهواء، ومن الحروف المجموعة المصوّرة من السّواد في القرطاس فرق"[19].

ولعله ساوى بينهما لاتفاقهما- فيما يتفقان فيه- في الوظائف، بل ربّما كان الخطّ عنده أولى بالعناية والدّراسة؛ لأنّه في نظره أشدّ أثرا، والكلام أكثر هذرًا. وقد حاول أن يفرّق بين اللّسان والقلم، فرأى أنّ الأول مقصور على القريب الحاضر، والقلم مطلق في الشّاهد والغائب، للغابر الحائن (الهالك) مثله للقائم الرّاهن، والكتاب يقرأ بكلّ مكان ويدرس في كلّ زمان، واللسان لا يعدو سامعه ولا يتجاوزه إلى غيره[20].

إنّ إجراء مقاربة بسيطة بين الخطّ واللسان تجعلنا نضع بعض المقاربات الأساسيّة معتمدين على البحوث اللسانيّة في هذا الشأن والتي سلكت مناهج متعدّدة في حين كان لابد أن تسايرها البحوث المتعلقة بالخطّ أو أن تختار لها أنهجًا مسايرة للعصر.

فإذا كانت الدّراسات اللسانيّة ترى أنّ اللغة هي مجموعة من العلامات أو الأدلة والدّليل متكوّن من عنصرين: دالّ ومدلول، وأنّ العنصر اللسانيّ -كما يرى عبد السّلام المسدّي- لا يستمدّ مقوّمات ارتباطه الدّلالي إلاّ ممّا يلابسه من اصطلاح وتواطؤ بين أفراد المجموعة اللغويّة المتنزّل فيها، بل إنّ

الموجودات ذاتها لا يمكن التحاور بشأنها إلا بواسطة العلامات اللغوية المتفق عليها[21]. وكذلك بالنسبة للأدلة الخطيّة، فإنّ دلالة الحرف على المدلول هو بمثابة الصمّام الذي يحفظ المماثل الصوتي ويحتزنه في رموز خطيّة مضبوطة [22] سواء في الخطّ الآليّ أم اليدويّ،ومن ثمّ فإنّ الدّليل الخطيّ وجه آخر للدّليل اللسانيّ. (ينظر الشكل-1-)



الشكل -1-

إنّ الدّليل الخطيّ علامة ذات ثلاثة أبعاد:

1 -بعد شكلي : يحدّد قيمتها الفنّيّة وخصائصها كتركيب إيقونيّ، مشكّل من عدّة وحدات،وكلّ وحدة جزء من أجزاء داخل نظام (أو سديم) خطيّ، باعتبار الخطّ الصّورة المعبّرة عن اللفظ، وعلمًا بأنّ المبدأ المتحكّم في نظام العلاقات الإيقونيّة هو التّشابه، فالأيقونة تمثّل موضوعها من خلال التّشابه بين الدّال والمدلول في المقام الأول[23].

2 - وبعد صوتيّ : يحدّد وظيفتها الفونولوجيّة.

3 - وبعد جماليّ : يعكس قدرة مشكل الحروف على إبراز الحرف، انطلاقا من تصوره لوحداته الإيقونيّة، ضمن أنظمة المفاهيم التي يتصوّرها الفكر.

إذ للوحدة الإيقونيّة في الكتابة وظيفة جماليّة، لأنّه لا ينظر إليها كبنية مجرّدة، وإنّما ينظر إليها في ائتلافها مع مجموع الوحدات الإيقونيّة ذات الخصائص الصّوتيّة.

وهكذا، فإنّ الخطّ مركّب من حروف، والحرف وحدة أو وحدات أيقونيّة، لها طبيعة صوتيّة، وقيم جماليّة، كما هو موضّح في الشكل- 2 -:

طبيعة صوتيّة تتلخّص في الخصائص الفونولوجيّة، التي تتّسم بها الوحدة الإيقونيّة أو مجموع الوحدات. وقيمة جماليّة ذات عدّة مستويات، أخذا بعين الاعتبار زمن تشكيل الكتابة.

قيم جمالية(بصري)



طبيعة صوتيّة(نطقي – سمعي) الشكل -2-

وتتجسّد من خلال اتّساق الطبيعة الصّوتية والقيم الجماليّة الوظائف المختلفة التي يشترك فيها مع وظائف اللّغة ومن أبسطها الوظيفة الإبلاغيّة.

ومن خلال الشّكل يمكننا أن نستخلص ما يلي :

–إنّ النّقطة "0" في المنحنى تمثّل الطّفل عند ولادته أو الأجنبيّ (غير العربيّ)، فعند تعلّمه تهجّي الحروف يبدأ المنحنى في الارتفاع من حيث الطّبيعة الصّوتيّة، فإذا تعلم الكتابة بدأ محور القيم الجماليّة يتصاعد.

– وكلّما ارتفع محور القيم الجماليّة كلّما أمكن معرفة الطّبيعة الصّوتيّة للوحدات، وبالتّالي يكون الخطّ واضحًا ومقروءًا،وكلّما انخفض كلّما صعبت معرفة الطّبيعة الصّوتية لتلك الوحدات.

إنّ هذا الاستنتاج هو الذي سيدفع بنا إلى طرح مسألة رداءة الخطّ في عمليّة التّعليم، أسبابها و أثرها.

3 _ أثر تحسين الخط في رفع مستوى التعليم.

غنيّ عن البيان أنّ عمليّة تعليم اللغات أو العلوم والمعارف ترتكز على أركان أساسيّة هي :

– المتعلم: وهو بمثابة المستقبل أو المتلقي.

_ المعلم :وهو في مقام الباثّ أو الملقي.

_ العلم :المتمثّل في المادّة المراد تبليغها إلى المتعلم.

_ الطريقة التي تُبلغ بها هذه المادّة.

وغالباً ما يكون الاهتمام بالمتعلم بتحديد سنّه أو منطقته الجغرافيّة أو وضع مقاييس صارمة في امتحانه إلى غير ذلك من العناصر التي تدخل ضمن عمليّة التقويم التربويّ.

ويبلغ الاهتمام إذا تعلّق بالمعلم خاصّة من حيث وضعه الاجتماعيّ والتكوينيّ في مرحلة متأخّرة.

أمّا فيما يتعلق بالمادّة التعليميّة –وهي كلّ مُتكامل– فالملاحظ أنّ الاهتمام بها يكون مقتصرًا على جوانب معيّنة دون أخرى، ممّا يخلّ بعملية الاستيعاب.

والسّؤال الذي يطرح هنا:ما هي حقيقة هذه المادّة ؟

إنّها عبارة عن محتوى وشكل :

فالمحتوى: هو مضمون البرامج التي تضعها المؤسّسات والهيئات والمنظّمات والمجامع، يخضع لمقاييس مختلفة تتعلق بطبيعة المتعلم، مستواه السّوسيو– ثقافي وبيئته..إلخ، ويكون في الغالب مُصنّفاً في كتب.

الشّكل : ويتعلق شكل الكتاب بشقين هما:

_ الصّور (الرسوم).

_ والخطوط : وهي بدورها تنقسم إلى قسمين :

_ خطوط مهملة : وهي السّطور تحت العناوين والجداول والمخطّطات والمنحنيات..إلخ.

_ خطوط دالة : تتألف من رموز وعلامات، وسبق أنّها مجموعة وحدات إيقونيّة لها خصائص فونولوجيّة وقيم جماليّة، (ينظر الشكل– 3–).

المعلم

المتعلم

المادة

شكل

محتوى

خطوط

صور (رسوم)

خطوط مبهمة

خطوط دالة

دليل لساني

دال

دليل خطي

مدلول

دال

مدلول

وحدات إيقونية

قيم جمالية

طبيعة صوتية

الشكل -3-

إنّ الدّراسات التي تجرى في البلدان العربيّة والجزائر بخاصّة المتعلقة بالمادّة التّعليميّة تركّز في الغالب على المحتوى، أو تدرس الشكل بشقه الأوّل، ومن بين هذه الدّراسات على سبيل المثال لا الحصر:

-أثر الرّسوم والصّور في الكتاب المدرسيّ في عمليّة التّعليم من القراءة: محمد بن سليمان المشيقح -كلية التربية، جامعة الملك سعود.

-الأسلوب الإدراكيّ المعرفيّ وعلاقته بالإبداع الفنيّ والخصائص النّفسيّة لرسوم تلاميذ المرحلة المتوسّطة بمدينة الرّياض: عبد المطلب أمين القريطي _جامعة القاهرة.

- لغة الطّفل بين المحيط والمدرسة -دراسة إفرادية:حفيظة تازروتي _ جامعة الجزائر.

إذا كان لهذا النّوع من البحوث والدراسات أهميّته البالغة، فإنّ موضوع خطوط التّلاميذ جانب لا يقلّ أهميّة؛ لأنّه يدخل في تأسيس العمليّة التّربويّة كما وضّحه الشّكل. ولا شكّ أنّ هذا الجانب واحد من قضيّة تربويّة مركّبة، وهو بمثابة اللّبنة تتضاف إلى أخواتها، فتسهم كلّها في تماسك البناء بمجمله من جهة، ومن جهة أخرى فإنّه يكشف لنا في غير إبهام عن بعض المظاهر السلبيّة في المجتمع وعن بعض الأمراض النّفسيّة، والانحرافات السلوكيّة، مماله علاقة بعلم الإجرام.. إلخ.

ومن العبث أن ننكر أنّ البرامج التّربويّة يشوبها الكثير من التّقصير (أو القصور والضّعف)عن الاهتمام بتحسين خطّ المتعلم والمعلّم على السّواء. وأنّ هذا الأمر يسهم في تدهور مستوى التّلاميذ، وبالتّالي يؤدّي إلى تدهور فادح في مستوى تكوين بعض المتعلمين في ما بعد خاصّة في الأطوار الأولى؛ لأنّ جلّ هؤلاء يدرسون بالعربيّة في تلك المرحلة.

وإذا نحن تعقّبنا الأسباب التي أفضت إلى رداءة المستوى الجماليّ في الخطّ العربيّ عند هؤلاء وأولئك حتّى أضحت بعض كتاباتهم سديماً يقذي نظر القارئ ويحدث ضوضاءً وارتباكاً في الحقل الجمالي لديه؛ لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القارئ-ومن قبله الكاتب-إنّما هي الفهم والإفهام، والبيان والتّبيين-إذا تعقّبنا ذلك فلا شكّ أنّ الحديث سيطول بنا؛ لأنّ مسألة الكتابة (الخطّ) مركّبة ومعقدة لتعلّقها بالأبعاد السّيكولوجيّة والمعرفيّة والعصبيّة والوراثيّة والسّوسيوثقافيّة واللّغويّة والتّربويّة، والغرافولوجيّة بشكل عامّ. إلا أنّني لضيق رقعة المجال سأشير إلى بعضها من خلال نتائج استبيان أجريته على عيّنة من طلبة جامعيّين ومعلّمين في مدرسة ابتدائيّة، جعلني أخلص إلى بعض النّقاط الهامّة منها :

_ إنّ رداءة الخطّ راجعة إلى عدم تلقي دروس في الخطّ العربيّ، وعدم التّشجيع على تحسينه.

_ أغلب أفراد العيّنة متأثر في المراحل الأولى بخطوط المعلمين والأولياء.

_ يرى بعضهم أنّ حسن الخطّ يرجع إلى موهبة ينشأ بها المتعلّم.

_ ويرجع بعضهم الآخر رداءة الخطّ إلى الحالة النّفسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة..

ومهما تكن هذه الأسباب أو تلك، فإنّ الواقع التّربويّ اليوم يؤكّد على أنّ ظاهرة رداءة الخطّ تؤثرعلى الممتحن في مختلف أطوار التّعليم خاصّة في امتحان شهادة التعليم الأساسي وامتحان شهادة الباكالوريا.

ومن خلال استجواب أجريته مع أحد المصحّحين بمركز ابن رشيق، سطيف تأكّد أنّ الأوراق التي كان خطّها رديئا أثّرت سلبا أثناء عمليّة التّصحيح على المصحّح من حيث الزّمن، وعلى الممتحن من حيث الدّرجة، وبالتّالي على إمكانيّة النّجاح.

وفي هذا الصّدد يمكن القول بأنّ ما يتذرّع به بعض رديئي الخطّ من أنّ خطّ العلماء نفسه رديء أغلوطة فاضحة؛ ذلك أنّ لقبح خطّهم علاقة ببعض المتغيّرات الفيزيائيّةكالضّغط والتّركيز والسّرعة[24] أثناء الكتابة ومتغيّرات سيكولوجيّة ومعرفيّة لا يسع المجال لذكرها؛ لأنهم يجرون وراء الأفكار، أمّا تصوّرهم للحروف بأبعاده الشّكليّة والفونولوجيّة والجماليّة والغرافولوجيّة -السابق ذكرها -فواضح لاشكّ فيه. وتجدر الإشارة هنا كذلك إلى دور الكتاتيب في تحسين خطوط المتعلّمين فضلاً عن الدّروس الإملائيّة، فإنّ ما يكتبه المعلّم في آخر لوحة المتعلّم من تعقيب "يكون ذا مسحة فنية غاية في الجمال، لتكون له درسًا في الخطّ لا يستغني عنه. أمّا عند الإملاء فإنّ المعلّم يشبّه حرف"العين" مثلاً بفم الذّئب، و"النّون" بالهلال، و"الميم" بالعين الباصرة..إلخ، (وفي بلاد القبائل يقال: عين"القموش أوشن"، وعين "تاغروط"[25]).

فواضح أنّ تشبيه هذه الوحدات الغرافيّة بتلك الصّور (تشبيه المجرّد بالمحسوس) يهدف إلى ترسيخ ذلك التّركيب الإيقونيّ للحروف في التّصوّر الذّهنيّ للمتعلّم المبتدئ؛ إذ الحروف أو ما اصطلحنا عليه بالوحدات الإيقونيّة مسجونة في ذهن الفرد بالقوّة، والذي يطلق سراحها ضمن عمليّة فيزيائيّة – سيكولوجية وعقلية – عصبية ويخرجها بالفعل إنما هو القلم. ووضوحها بالفعل يكون بقدر ما تكون واضحة بالقوّة في عالم الذّهن.

وبالمقابل فإنّ ما يكتبه التّلميذ في المدرسة من السّبّورة يكون نقلاً صامتًا وأحيانا رسماً عشوائياً..

إنّ مانبحث عنه اليوم في مسألة تحسين الخطّ هو نموذجماليّ يعتمد علىالذّوق السّليم في اختياررسم الحروف في أبسط وحداتها الإيقونيّة داخل نسق محدّد، فالإنسان "عقل يستقرئ الحقّ، وإرادة تستقطب الخير، وحسّ يستقطر الجمال"[26]، خطّ واضح مقروء لا تلتبس ألفه مع لامه، وراؤه مع نونه، ونونه مع تائه، وقافه مع فائه، ولا تحيد فيه نقاط الحروف عن فضائها الغرافيّ. خطّ تراعى فيه مقاييس وخصائص الكتابة بغية تأدية وظائفها اللّسانيّة والغراماطولوجيّة والغرافولوجيّة.

ويمكن الإشارة هنا إلى أنّ عمليّة الكتابة، وإن كانت عليقة بالحالة السّيكولوجيّة للفرد فإنّها صناعة، كما قرّر ذلك ابن خلدون في مقدّمته قائلا: "إنّ الخطّ من جُملة الصنائع المدنيّة والمعاشيّة فهو على ذلك ضرورة اجتماعيّة اصطنعها الإنسان ورمز بها للكلمات المسموعة"[27].

وهكذا، وفي ضوء ما تقدّم يمكن تقديم بعض المقترحات، من بينها :تبني الهيئات

المختصّة استراتيجيّة تُسهم في تحسين خطوط المتعلّم والمعلّم على السّواء، بإنشاء مدارس لتحسين الخطوط في غياب مدارس عالية في الخطّ العربيّ أو حتّىّ تخصّص في المدرسة العليا للفنون الجميلة لتكوين المعلّمين، تكون تحت إشراف مختصّين من أمثال الخطّاط الدّكتور محمّد شريفيّ، والخطّاط الدّكتور عبد الحميد إسكندر وغيرهما. وكذا إدراج مادّة تحسين الخطّ (العربيّ واللاتينيّ أيضا) ضمن برنامج وزارة التّربية الوطنيّة، وكذلك تشجيع أحسن الخطوط عند التّلاميذ.وتشجيع البحوث والدّراسات التي تتناول مثل هذا الجانب، الذي يساعد على تحديد مواضع الضّعف ومعالجته، ورفع مستوى المعلّم المسؤول عن جميع النّواحي العلميّة والتّربويّة والفنّيّة والثّقافيّة والمعرفيّة بشكلٍ عامّ وليس عن مجرّد الالتزام بالحضور الدّائم فقط، وبالقبول الواعي للمسؤوليّة الملقاة على عاتقه، وتأديتها على أكمل وجه، ومن ثمّ بناء فلسفة تربويّة تؤكّد على ثقافة الإتقان بدلاً من ثقافة التّلقين العشوائيّ.

اختم ببيتين للخطّاط سيّد ابراهيم، حيث يقول:

أرجع إلى الخطّ عهداً
من السّنا والنّور
أيّام يلقى من العر
ب أحسن التّقدير

الهوامش:

(1) لقد قطعت الدراسات الأجنبية أشواطا هائلة في علم الكتابة (Gramatologie)، وعلم الخط (Graphologie) على السّواء منذ القس ميشون (L'Abbé Michon _1875)، إلى اليوم، ينظر : الماكري، محمد : الشّكل والخطاب – مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،1991،ص :37.

(2) رز يق، معروف :كيف نعلم الخط العربي؟، ط1، دار الفكر، دمشق، 1985، ص :10.

(3) ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، ط4،مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، بيروت،1979، ج1، ص:195.

(4) رز يق، معروف، ص : 10.

(5) ينظر ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب، ط1، دار صادر،بيروت، 1955، المواد: (خطط)، (سطر)، (حرر)، (زبر)، (كتب)،(رقم)، (رسم)، (رشم).

(6) القلقشندي،أبو العباس أحمد بن علي: صبح الأعشى في صناعة الإنشا، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر مطابع كوستاتسوماس وشركاه، دت، ج3، ص: 3-4.

(7) الصولي، أبو بكر محمد بن يحيى: أدب الكتاب، نسخه وعني بتصحيحه وتعليق حواشيه: محمد بهجت الأثري، ونظر : محمود فيه شكري الألوسي، المطبعة السلفية، القاهرة، 1341، ص: 6.

(8) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(9) ابن خلدون : ج1، ص: 744.

(10) شريفي،محمد :خطوط المصاحف عند المشارقة والمغاربة من ق 4 إلى 10 الهجري،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص: 18.

(11) نفسه، الصفحة نفسها.

(12) ينظر المفتي، أحمد : ميزان الخط العربي، ط1،دار ابن كثير والقادري، بيروت، 199 ص:7.

(13) ينظر محمد، هاشم الخطاط: قواعد الخط العربي،مكتبة النهضة، بغداد، ودار القلم، بيروت، 1980، ص :9.

(14) حبش، حسن قاسم : فن الخط العربي والزخرفة الإسلامية، ط1،دار القلم، بيروت، 1990، ص : 17.

(15) لقد دعا كثير من اللغويين والباحثين إلى ضرورة تغيير شكل الحروف العربية؛ قصد إصلاح نظام الخط العربي،مثلما دعا إلى ذلك المجمع اللغوي المصري في المسابقة التي نظمها عام1938، وانقسموا حينها إلى قسمين: قسم رأى بإجراء تعديل في أشكال الحروف، وآخر رأى باستبدالها بالحروف اللاتينية، ينظر: بلعيد، صالح: "الخط والخطاطة العربية"، مجلة اللغة والأدب،الجزائر، العدد:9، 1996، ص: 200بعدها. ومن الجزائر أذكر، قطيش، خالد، الذي استحدث رموزا جديدة ضمن كتابه"الخط العربي وآفاق تطوره"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.وكذا بلعيد، صالح في أطروحته :"دور المؤسسات الثقافية العربية في تنمية اللغة العربية "، جامعة تيزي وزو، 1993، وأرى أنه ينبغي أن لا نحاول تغيير الحروف العربية؛ بحجة التطور العلمي والتكنولوجي، بل ينبغي أن يسخر هذا الأخير لخدمة الحرف العربي وليس العكس، والبحث في موضوع لا طائل من ورائه !!

(16) الجربة، السيد المرسي : تحسين الخط العربي،ط2، دار الشهاب للطباعة والنشر، الجزائر،1987،ص :2، (المقدمة).

(17) ابن عبد ربه،أبو عمرو أحمد بن محمد: العقد الفريد،مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،القاهرة،1944،ج4 ، ص:191.

(18) المصدر نفسه،ج4،ص:172.

(19) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تح:عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده بمصر، دت، ج1،ص: 70.

(20) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(21) المسدي، عبد السلام :"صياغة المصطلح وأسسها النظرية "، ضمن : تأسيس القضية الاصطلاحية، مجموعة من الأساتذة، بيت الحكمة، قرطاج،1989،ص : 15.

(22) علوي، سالم: "سلطان الكلمة الملفوظة والمسطورة "، مجلة اللغة والأدب، العدد: 9،1996، ص :25.

(23) قاسمي سيزا وأبو زيد، نصر حامد :مدخل إلى السيميوطيقا، (مقالات مترجمة)، دت، ج 2، ص :47.

(23) ينظر في هذا الشأن مثلا :

écriture et graphothérapie, Masson, l'OLIVAUX , Robert Pédagogie de Paris, Milan, Barcelone, Bonn,1991

(24) عن الأستاذ : مجدوبي، عثمان.

(25) هويسمان،دني: علم الجمال، ترجمة :الحسن، ظافر، ط2، مركب الطباعة (سناد)، رغاية، الجزائر، 1975،ص:7.

أ/قاسم الشيخ بالحاج

تعقيب على مداخلة الشورى وممارسة السلطة، رؤية في تجربة الدولة الرستمية

تناولت مجلة التبيين الموقرة في عددها الواحد والعشرين الخاص بنشر الأعمال الكاملة لملتقى المجتمعات العربية والإسلامية والنظام الجمهوري الذي نظمته الجاحظية في المكتبة الوطنية بتاريخ: 5-6 أكتوبر 2003 مقالا بعنوان: الشورى وممارسة السلطة، رؤية في تجربة الدولة الرستمية، لصاحبه الأستاذ محمد بغداد.

وعلى إثر إطلاعي عليه رأيت تسجيل ملاحظات وتعقيبات على ما أورده الكاتب من قضايا تاريخية وتحليلات واستنتاجات خاصة به، راجيا من هيئة المجلة نشرها لأجل توضيح الرأي والرأي الآخر في هذه المسائل المعروضة.

1- الملاحظة المحورية المسجلة على هذه الدراسة، والتي تفهم على ضوئها بقية الملاحظات تتمثل في خلو البحث من مصادر أو مراجع حول تاريخ الإباضية وأصولهم واجتهاداتهم وأنظمتهم وبالذات الدولة الرستمية التي انكبت الدراسة عليها، عدا مصدرا واحدا يدخل ضمن كتب السير، ولا يصلح أن يعتمد عليه لوحده في رواية أحداث تاريخية متعلقة بالدولة الرستمية، ويبدو أن صاحبنا لم يعتمده كثيرا، لأنه أورد في بحثه ما يتناقض مع مضمونه في أكثر من موضع. وأحال إلى مصدر ثان نقل منه بواسطة رغم تداول الكتاب في المكتبات.

(*) أستاذ بجامعة الجزائر

بينما تخبرنا قواعد البحث العلمي المنهجي أن كل علم ينبغي أن يؤخذ من مضانه، وأن العمدة على المصادر قبل المراجع، خاصة إذا تعلق الأمر بمسائل خلافية بين المسلمين، أو أحداث تاريخية وقع الخلاف في روايتها ونقلها بين المؤرخين، وكان الأجدر بصاحبنا أن يروي الرواية الواحدة من مصدرين على الأقل، أحدهما إباضي والثاني خلافه حتى يتحرى الحقيقة العلمية، ثم له بعد ذلك أن يحلل ويعلق ويستنتج كيف ما شاء.

أما أن ينقل عن البغدادي والشهرستاني مسائل متعلقة بتاريخ الإباضية وعقائدهم وفرقهم فهذا في نظري خطأ جسيم، خاصة أن أكثر من دراسة علمية وأكاديمية مطبوعة ومخطوطة، تناولت ما أورده هؤلاء الكتاب المعروفون بكتاب المقالات عن الإباضية وعن فرق أخرى مثل المعتزلة فأبانت الزلل والخطأ الذي وقعوا فيه، بعمد أو بغير عمد، وأن ما ذكروه عن الإباضية -على الأقل- ومعتقداتهم وفرقهم أغلبه لا أساس له من الصحة.

ولأجل معرفة تفصيلية عن هذا الموضوع أحيل الكاتب والقارئ الكريم إلى المصادر والمراجع التالية:

علي يحيى معمر: الإباضية بين الفرق الإسلامية

علي يحيى معمر: الإباضية في الجزائر

إبراهيم بحاز: الدولة الرستمية

عمر خليفة النامي: دراسات عن الإباضية

محمد ناصر: منهج الدعوة عن الإباضية

قاسم الشيخ بالحاج: الظروف السياسية لنشأة الفرقة الإباضية

2- قال صاحبنا في الصفحة 19 أن الإباضية فرقة من الخوارج إلا أنها تمثل الخط الإعتدالي السلمي في الفكر الثوري الخارجي. أرى أن العبارة تحمل تناقضا، كيف يمكن لخط اعتدالي سلمي أن ينضوي تحت فكر ثوري خارجي.

3- قال صاحبنا في الصفحة 19 أن مؤسس المذهب هو عبد الله بن إباض، وأن جابر بن زيد من شخصياتهم إلا أنه تبرأ منهم. أرى أن عدم الإطلاع على مصادر الإباضية وتاريخهم أوقع الكاتب في رواية ما هو موجود عند البغدادي والشهرستاني، فمصادرهم تتفق على أن مؤسس المذهب هو الإمام جابر بن زيد وأن عبد الله بن

إباض شخصية سياسية وزعيم، وقد ردت بأدلة كثيرة على فرية تبرؤ جابر منهم وأوردت الظروف التاريخية التي تبين علاقة جابر بالمذهب وأعماله وجهوده وآرائه العلمية.

4- قال صاحبنا في الصفحة 20 أن من عقائدهم تعطيل الصفات وأنهم يلتقون مع المعتزلة في تأويل الصفات. وجه آخر من التناقض فمذهب التعطيل في الصفات مناقض ومخالف لمذهب التأويل، وغير ممكن أن يكون المعطل مؤولا في ذات الوقت، لكن ما ينبغي الإشارة إليه أن هذه الآراء هي اجتهادات علماء تدخل في علم الكلام، وأن أصل العقيدة هي التي تترك أثرها في سلوك الفرد فتقوده إلى امتثال أوامر الله والوقوف في حرماته، ثم إلى بناء المجتمع الصالح الذي يرى للإسلام مكانه بين ثناياه.

5- استعرض صاحبنا في الصفحة 21 عقائد الإباضية وآرائهم في السياسة والحكم وكرر ما أورده البغدادي والشهرستاني، رغم أن الكثير من الدراسات المعاصرة بينت أخطاء القدامى في فهم هذه الآراء، لكن صاحبنا أبى إلا أن ينقلها بأخطائها، وعلى سبيل المثال: في أحكام الإمامة قال أن لهم إمامة الكتمان أي الشراء، ولهم إمامة الظهور أي الدفاع، فهذا خطأ فادح، لأن مصادر الإباضية تقسم الإمامة حسب الظروف السياسية إلى أربعة أقسام بدل اثنين، هي الظهور والكتمان والدفاع والشراء، كل لها أحكامها وأحوالها.

6- نقل صاحبنا في صفحة 21 أسماء فرق قال أنها انشقت عن الإباضية كما وجد ذلك عند الشهرستاني والبغدادي، فهذا خطأ لأن تاريخ الإباضية من خلال مصادرهم لم يعرف هذه الأسماء ولا هذه الفرق. رغم وجود من انشق عنهم في أكثر من حقبة زمنية.

7- قال صاحبنا في صفحة 22 أن الإباضية تأثروا بمذهب أهل الظاهر، ثم قال مباشرة أنهم تأثروا بالمعتزلة، وقد سبق كلامه في وصف الإباضية بالتأويل، أنظر التناقض البين بين هذه العبارات، كيف يمكن أن يكون ظاهرية ومعتزلة في ذات الوقت.

8- قال صاحبنا في صفحة 27 أن الإباضية بايعوا عبد الرحمن بن رستم خليفة لهم وإماما للدولة الرستمية سنة 144هـ، لكن الأصح كما تذكر المصادر المختصة أن تأسيس الدولة كان سنة 160هـ انظر مثلا: إبراهيم بحاز: الدولة الرستمية.

وما سبق هذه المدة من سنة 144هـ إثر سقوط دولة أبي الخطاب بطرابلس تعد مرحلة تحضيرية وتهيئة قبائل المنطقة لإعلان الدولة، لذلك فإن فترة حكم عبد الرحمن بن رستم هي 11 سنة، من سنة 160 إلى سنة 171هـ.

9- قال صاحبنا في صفحة 27 أن الدولة الرستمية هي أول دولة للخوارج الإباضية منذ لحظة التحكيم سنة 38هـ هذا غير صحيح فقد تأسست للإباضية قبلها ثلاث دول هي: دولة الإمام طالب الحق باليمن، سنة 129-131هـ، دولة الإمام الجلندي بن مسعود في عمان، سنة 131-133هـ، دولة أبي الخطاب بطرابلس، سنة 140-144هـ.

هذا ما سمحت به الظروف لتسجيل بعض الملاحظات على مقال الأستاذ بغداد، فأرجو أن تكون قد أبانت جوانب خفية أو غائبة فيما عرضه وناقشه.

الجزائر: 27 ذو الحجة 1424هـ/ 18 فيفري 2004

آخر إصدارات الجاحظية

المؤلف: أحمد عاشوري
العنوان: مشيت في شارع زيغود يوسف
نوع التأليف: شعر
عدد الصفحات: 72
الحجم: 21/15
الناشر: التبيين /الجاحظية
السنة: 2004

دراسات في اللغة والأدب

فريدة مولى(*)

"النفري" مفجر الفكر واللغة

نعرف القارئ في هذا المقال بأحد المتصوفة الكبار الذين تركوا ثروة فكرية وأدبية قيمة لم تنل حظها من الدراسة والتحليل.

مثلت صوفية "النفري" تجربة وكتابة نقلة نوعية في التصوف الإسلامي إذ أسسها لكتابة صوفية جديدة شكلت قطيعة مع الأشكال والمضمون التي كانت سائدة.

يعتبر "النفري" شخصية غامضة في تاريخ التصوف الإسلامي، حيث لم يعرف عن حياته إلا القليل، ظهر اسمه في النصف الأول من القرن الرابع الهجري وتوفي في سنة 354 هـ، كان صوفيا جوالا جوابا للآفاق لا يقيم بأرض ولا يتعرف إلى أحد، وقد سمي "بالنفري" نسبة إلى "نفر" وهي بلدة من نواحي بابل بالكوفة [1].

أنشأ "النفري" مذهبا صوفيا جديدا يقوم على ما يسمى "الوقفة" وهي نهاية وتتويج لسلسلة مجاهدات المتصوفة، والتي تأخذ هيئة سلم تصاعدي يبدأ من الجهل ثم يرتقي إلى العلم ثم إلى المعرفة ثم إلى الوقفة أمام الله، وفيما تتم مخاطبة الله لعبده كأنيس له ليودع فيه أسرار حكمته ومعرفته [2].

إن تجربة "النفري" الروحية تتمثل أساسا في كتابه "المواقف والمخاطبات"، فهي تكشف عن شخصية واحدة عاشت هذه المواقف أمام الله ونقلت تلك المخاطبات معه، وقد أودع فيه "النفري" خلاصة آرائه في التصوف تستوعب مذهبه الصوفي بأسره، وهذا المذهب يتمثل في "الفناء في التوحيد" و"وحدة الشهود"، ذلك أن الوقفة عنده تعني أن ينفصل الصوفي تماما عن السوى ويفنى عن الكونية لغلبة الحقية عليه، وبالتالي لا يشهد وجودا غير الله عز وجل، ففي هذا الفناء تزول الرسوم الكلية وترتفع الإثنينية التي بين الله والعالم، فلا يشهد الصوفي إلا الأحادية لأنه فني عن نفسه وعن الوجود، لكونه مستغرقا في التوحيد" [3].

(*) أستاذة بجامعة بجاية.

ومعنى المواقف عند "النفري" كما براها أنها وقفات أمام الله واستجابة لخطاب الله في نفسه، فإذا وصل العارف إلى غاية الغا يات من وقفته واستجابته، أحس بانعدام التمايز بينه وبين الله، وفاضت به إشراقة إلهية فقد فيها نفسه، لأن الوقفة عنده نورية تطمس الخواطر عن الغيرية والذات كما يطمس النور الظلام، يقول في هذا الصدد : " قال لي: الوقفة ينبوع العلم، فمن وقف كان علمه تلقاء نفسه، ومن لم يقف كان علمه عند غيره... وقال لي: الوقفة نورية تعرف القيم وتطمس الخواطر... في الوقفة ترى السوي بمبلغ السوي فإذا رأيته خرجت عنه،... الوقفة تثبت ولا محو ولا قول ولا فعل ولا علم ولا جهل... وقال لي: إن بقي عليك جانب من السوي لم تقف" (4)

لقد عرض "النفري" رحلة بحثه عن المطلق واليقين في كتابه "المواقف والمخاطبات"، هذا الكتاب الذي يشمل أفكارا متكاملة حول الإنسان والوجود والمعرفة ويؤسس به "النفري" لكتابة صوفية جديدة تتمثل في قطيعة تامة مع الأشكال والمضامين التي سبقته والتي كانت سائدة في عصره (5) ولأن العلاقة الروحية والفكرية " للنفري" بالعالم حققت له موقعا فوقيا متعاليا عنه ومنعزلا عنه عزلا شبه مطلق، فإن كتابته أيضا تتجاوز الزمان والمكان، فالخاصية الأساسية في خطابه هو إنزياحه " بالأسماء – الدلالات، المعاني، الصور – التي أضفتها الكتابة التي تقدمته على المسميات، فقد نظر إلى الأشياء بوصفها غير مسماة، وإلى العالم بوصفه غير مفكر فيه، لقد كتب لعالم ليس له هوية جاهزة، بل هويته في تجدد دائم لا ينتهي" (6)

خاطب الله "النفري"، فاقتضت تجربة التعبير عن هذا الخطاب كلاما ينزاح عن المشترك العام وعن العقل والمنطق، فكانت لغته مجازية تخرج الكلمات مما تفيده من مواضعات العقل إلى ما لا يمكن فهمه إلا بالتأويل، فما يميز شعرية خطابه هو أن "تفجر الفكر فيه إنما هو تفجر اللغة نفسها، "فالنفري" يخرج الفكر من المنغلق ويخرج اللغة أيضا ويحررهما معا من الوظيفة العقلانية ويرد لهما مهمتهما الجوهرية وهي الغوص في أعماق الذات والوجود والكشف عن أبعادهما" (7)

لقد أدرك "النفري" أنه عليه إما أن يعيش التجربة ويظل في قلب الحدث، وإما أن يحوله إلى مجرد ذكرى "وأن يكلف اللغة بالضرورة مشكلة التعبير عنها، لكن اللغة لا تقوى إلا بقدر ما تعتبر في هذا المقام تعبيرا عن الزمان المفقود أو الزمان الموغل في أعماق الأشياء والكائنات والمخلوقات، فهي إسترجاع لما مضى أو إعادة صياغة رمزية له" (8)

إن تفرد كتابة "النفري" وميزتها هي في خلقها لشكل تعبيري جديد يتموضع بين الشعر والنثر، ليسجل بذلك بداية ما يسمى "شعرية الفكر" "فالشكل الذي يجمع بين الأضداد ويقول ما لا يقال لا يستطيع أن يكون إلا شعرا متفردا بالمعنى العميق لمفهوم الشعر" (9) وبذلك تكون كتابة "النفري" التي تعود إلى القرن الرابع الهجري أشبه بالكتابة الحديثة التي تجمع بين

النثر والشعر في شكل ما يسميه النقد الحديث " قصيدة النثر ".

تعتبر كتابة "النفري" نموذجا للتعبير الصوفي "الشعري" في حركته ونموه، وفي نقضه للصور والمعاني والأشكال القديمة، إن معاناته هي التي تنجز أشكاله وتعبيراته وهي لا تقبل الأشكال التي ترتسم خارج هذه المعاناة، لذلك تأخذ بنية التعبير عنده حركتها وأبعادها من التجربة وتحولاتها المستمرة [10]، لقد انطلق "النفري" نحو المدهش المحير نحو المتغير على الدوام، فصوّر خطابه هذه الحيرة بنظام مخالف لكل ما هو مألوف، يقول في إحدى مخاطباته: "قال أوقفنك في الصراخ فلم فيه"[11] ويقول أيضا: "أين من أحد معارفه للقائي، لو أبديت له لسان الجبروت لأنكر ما عرف، ولمار مور السماء يوم تمور مورا"[12] ويقول في "موقف مالا ينقال" : "قال في إن لم تشهد مالا ينقال تشتت بما ينقال"... ما ينقال يصرفك إلى القولية، والقولية قول والقول حرف والحرف تصريف وما لا ينقال يشهدك في كل شيء تعرفي إليه ويشهدك من كل شيء مواضع معرفته" [13].

تمثل صوفية "النفري" –تجربة وكتابة– نقلة نوعية في التصوف الإسلامي، فقد إنتقل إلى مخاطبة الله له كجليس يكشف له عن نور وجهه، فأصبح اللقاء لقاء أحبة، وأصبحت اللغة لغة الشعر والوجدان، لغة متفجرة خرقت القوانين وتجاوزت القوالب المعروفة، لغة امتزجت بالرمز والإشارة واكتست بالغموض إلى درجة يستعصى فهمها، لقد فجر "النفري" الأشياء وكسر اللغة وخلق فيها نشوة تتطابق مع نشوته لحظة لقائه بربه " فكما يسكر الصوفي تسكر لغته، إنه يخلق للغة نشوتها في أفق نشوته، ولا يعبّر عن نشوة الإنسان إلاّ لغة منتشية مثله هي أيضا " [14].

إن لغة "النــــــفري" لغة رمزية كلغة بقية المتصوفة، لكنه يتميز عنهم بصياغة رمزية تنتقل من المفردة الرمزية إلى موقف رمزي يجمع عناصر دلالاته ولحظاته ليرسُمَ لوحة رمزية شاملة، يقول "بولس نويا اليسوعي" واصفا لغة "النــفري": "لغة متكسرة وإن كانت رائعة، لسان مبهم وإن كان منوّرا، تعبير متقطع هو قفز من قمة فوق هاوية هي – بالنسبة إلينا – الفراغ الذي لا تستطيع عقولنا أن تملأه، بينما هي – بالنسبة للنــفري – العمق الذي يربط قمم التجربة ويخلق فيها التواصل " [15].

انقلب "النــــفري" إلى مرآة ضخمة تنعكس عليها الحقيقة الإلهية المطلقة، حقيقة النفس البشرية المخلوقة، وحقيقة الإله الخالق، وحقيقة عالم الأنوار، وبهذا الإنقلاب استطاع "النــفري" أن يكون كاتبا حقيقيا صورّ لقاءات حميمية بين الخالق والمخلوق، قدّم من خلالها أسمى القيَم الإنسانية وأرفعها لأن " ميزة الكاتب العظيم حقا هي قدرة عقله على الوثوب فجأة من مستويات الإنسان العادي فيه إلى إدراك فجائي للقيم الشاملة " [16] وكل ذلك كان بلغة نقلت ما يظل دائما غائبا ولا محدودا، ما هو أبعد من كل معرفة بشكل جديد يعتمد الصورة المجازية والرمز والإشارة.

إن الصورة المجازية في خطاب "النفري" تتولد من الجمع بين عالمين متباعدين وبالتالي توحد بين المحسوس

والمجرد، بين الظاهر والباطن، بين المعلوم والمجهول وتكمن قوة الصورة عنده في نوعية العلاقات التي تخلقها وتكشف عنها بين هذين العالمين المتباعدين [17] أما الشكل عنده، فهو مثل الصورة إبتكار محض لا يصنع ولا يؤخذ ولا يرتكز على نظام مسبق، فهو ليس لباسا أو غلافا أو إناءً، بل فضاء على حد تعبير "أدونيس"، حركة للأفكار ونظامها، بنية للعلاقات القائمة بين الكلمات المتجددة والمتحولة دائما [18] تتجدد الكلمة عند "النفري" بإستمرار، فهي عنصر مرئي ظاهر إلا أن دلالاتها باطنة، ولا تأخذ هذه الدلالات إلا بعد تحررها من معانيها المعتادة، فتبدو الكلمات في المواقف والمخاطبات "كأنها تحاور نفسها فيما تحاور العالم، كأن "النفري" يخيطها ثم ينسلها خيطا خيطا ثم يعيد نسجها، كأنه يلاعب بذاته وباللغة وبالوجود في حركة بهية نبيلة أسرة، لم تحققها اللغة الشعرية لأحد قبله" [19] ومن هذه الكلمات المتجددة الدلالة يبني "النفري" نصوصه، مركزا عليها ليفجر تلك الطاقات الكامنة في رؤاه المعرفية، يقول "أدونيس" واصفا هذه الكتابة : "يبدو نص النفري قطيعة كاملة مع الموروث في أشكاله وتجلياته، وبهذه القطيعة يجدد الطاقة الإبداعية العربية ويجدد اللغة الشعرية في آن معا، إنه يكتب التاريخ برؤيا القلب، وبنشوة اللغة، يرفع الكتابة الشعرية إلى مستوى لم تعرفه قبله، في أبهى وأغرب ما تتيحه اللغة" [20].

الهوامـــش:

(1) – ينظر: – أحمد جمال المرزوقي: تجريد التوحيد للنفري، ص 18 – 20.
– نيكولسون: الصوفية في الإسلام، تر نورالدين شريبة، ص 60 – 73.
– عبد القادر محمود: الفلسفة الصوفية في الإسلام، ص 389.

(2) – النفري محمد بن عبد الجبار بن محمود: كتاب المواقف والمخاطبات، تح آرثر أربري، تقديم عبد القادر محمود، ص 16.

(3) – أحمد جمال المرزوقي: تجريد التوحيد للنفري، ص 46.

(4) – النفري: المواقف والمخاطبات، تقديم عبد القادر محمود، موقف "الوقفة"، ص 73– 74.

(5) – Sami Ali : les haltes d'alniffari, p 11.

(6) – أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 186.

(7) – أدونيس: الشعرية العربية، ص 65 – 66.

(8) – النفري، المواقف والمخاطبات، تقديم عبد القادر محمود، ص 27.

(9) - Sami Ali : les haltes d'alniffari, p 12.

(10) – النفري: المواقف والمخاطبات، تقديم حمزة عبود، ص 7.

(11) – النفري: المواقف والمخاطبات، تقديم عبد القادر محمود، المخاطبة 13، ص 225

(12) – المصدر نفسه، ص 61، موقف العز.

(13) – المصدر نفسه، "موقف ما لا ينقال"، ص 122.

(14) – أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 159.

(15) – اليسوعي بولس نويا: نصوص صوفية غير منشورة، ص 10.

(16) – ولسون كولن: الشعر والصوفية، ص 36.

(17) – أدونيس: الصوفية والسريالية، ص 161.

(18) – المرجع نفسه، ص 162.

(19) – المرجع نفسه، ص 191.

(20) – أدونيس: الشعرية العربية، ص 66.

نورة بلقاسمية(*)

العلاقة بين الحماة والكنّة

من خلال الشعر النسوي القبائلي

إن الأدب الشفوي من الأشكال التعبيرية التي تصور بصدق الواقع الاجتماعي بكل تفاصيله حتى السانجة منها، ويعتبر هذا المقال نموذجا حيا لهذا النوع من الأدب حيث تقدم له الأستاذة نورة بلقاسمية تحليلا لحوار شعري نسوي يصف الصراع الأبدي بين الكنة وحماتها في مناظرة غنائية نسوية تصف هذا الواقع الأسري بكل تفاصيله.

إنّ الكلمة في الأدب ليست أبدا محايدة، فهي سلطة أكثر ممّا هي رمز (symbole-signe). فهي تعبر عن عمق مشاعر وأفكار واهتمامات منتجها. «إذا كانت الكلمة مجرّد مدلول، فستكون نهاية كلّ أدب، خاصّة نهاية الآداب الشفوية، التي نجد في بعض عباراتها وشائج سحرية، لأنّها توحي أكثر ممّا تدل عليه (تعنيه)، فهي مرتبطة بتجارب وتخيلات شبه واعية تعبّر عن نزوات مكبوتة ومواقف يجب أن نكون قد عشناها من أجل إدراك أكمل لمعانيها حين استحضارها»(1).

في الأدب الشفوي، يتعلق الأمر أساسًا بالخطاب الاجتماعي، بما أنّه دائمًا في علاقات مباشرة ووطيدة ومعقدة مع الظروف التي أنتج فيها.

إنّه من الأشكال التعبيرية الأكثر شيوعًا وأهمّية عند عدد كبير من نسائنا في القرية. فكلّ تغيّر يطرأ على الأسرة أو المجتمع يؤثر مباشرة في الفرد فيعبّر عنه من خلال شكل من الأشكال التعبيرية الأكثر انتشارا: الغناء.

إنّ الأسرة (Axam) هي الأساس الذي ينبني عليه المجتمع القبائلي. وكلّ الأفراد في الأسرة القبائلية التقليدية، بما فيهم الجدّة والجد والإخوة المتزوّجين، يسكنون جميعهم تحت سقف واحد، ممّا ينجرّ عنه خلافات بين الأفراد خاصّة بين النساء.

(*)أستاذة بقسم الأمازيغية جامعة تيزي وزو.

إنّ الحماة تشعر بالغبن بمجرّد أن تطأ قدم زوجة ابنها عتبة بيتها. فتصبح هذه الأخيرة مصدر شقائها وتعاستها، وهذا التصوّر الذي نجده عند الحماة يعكسه بوضوح الشعر النسوي الشفوي.

A tuğğal timeẓyanin	لكلّ أرملة شابّة
Tin yeğğlen ad ss-ferɣe	سأظل أردد وأقول
Rebbaɣ-d mmi d-amecṭuḥ	ربّيت ابني صغيرا على الطّاعة
Am ṛḍa i t-id ssekreɣ	والآن أصبح رجلا قويّا مفتول
Tura meqqʷar d aterras	وحين تزوّج
Mi d yebbʷi lalla-s	أحالني وزوجه على التّسول.
Fkan-iɣi ad mtereɣ	

نلاحظ أنّ الخطاب اكتنفه التّعميم في بدايته، لكن سرعان ما تتدخل الأم قائلة بشكل مفاجئ غير متوقع لتشكي حالها، فهي في نهاية الأمر لا تتحدّث إلاّ عن نفسها والآخر (الأرامل) ما هي إلا وسيلة توسّلت بها للحديث عن الذّات.

منذ حلول الكنّة والحماة في تذمّر دائم:

Ferḥeɣ zewğeɣ-as i mmi	فرحتُ حين زوّجت ابني
Bbʷiɣ-d ṣḥab n tmenṭaq	انتقيت له أجمل الصبايا
Ziɣema si daxel tekfa	لكن مخبرها خاو
Taguni s lɛaqac	تنام بالمنوّمات
Teṭṭes almi'guli w ass	ولا تستيقظ حتّى الصباح.
T-ufa-d lɛaql-is i dac	

إنّ الصّراع بين الكنّة وحماتها هو صراع أجيال. فالحماة تعتبر نفسها دائما الصحيحة وتتذمر باستمرار من زوجة ابنها. وهذا الصّراع يظهر جليا في الإنتاج الشّعري النّسوي. وهذه المقاطع التي نسوقها تكشف عن وضعية خطيرة بين الحماة وزوجة ابنها.

A cennu-ɣ medden akw ṭrun	أغنّي والنّاس كلهم باكون
Asɣax yers-ed di lɣaci	فالمصيبة قد حلّت على الجميع
Tin m-i ḥkiɣ ad t-ḥku kteṛ	من أحكي لها همّي أجد همّها أكبر
Ad t-inni yeğğa-yi mmi	تقول: تخلى عني ابني.
Ass mara das m lḥaq	لمّا تحين ساعة القدر

أموت! والكنة تتلقى التعازي
ترتدي وشاحا وتتعطر
وتتظاهر بمعرفتي
وتجلس بجانبي
فيواسيها كل من حضر
هي التي لم تغسل ثيابي
ولم تحترم رغباتي
لو يعود الموتى إلى الحياة
لرجمتها حتى الممات

A d mmeteɣ tislit ad ɛezzi
A t-esbur lbalita ad ketter rriha
A t-estaɛmel tessen-iyi
Ad qqim s aqarruy-iw
A s-fken ṭṭwab lyaci
Ur d-iyi-t-essared leḥwayeğ-iw
Ur d-iyi-teddi di lebɣi
Lemmer ad kkren at laxart
A ṭ-defrey su kʷerdi.

-تنبعث من هذه القصيدة إيديولوجية مهيمنة تكشف عن طبيعة العلاقة بين الحماة وكنّتها. إنّ الكنّة المثالية هي تلك التي تحترم حماتها، وتتفانى في خدمتها وتلبي طلباتها وتخضع لأوامرها فإذا كان الزّوج (الابن) يُبدي أدنى اهتمام بروحته، فإنّها تُنعتُ بالمشعوذة لأنّها أبعدت الابن عن أمه.

إنّ النّادرة التالية تظهر بجلاء موقف الحماة (الأم)، خاصة حينما يستلطف الزّوج زوجته. خرج رجلٌ يوما إلى الدّرس (moissonner) فطلب من أمه قبل أن يخرج أن تحضر له فطوره إلى الحقل. ولفقت الأمّ في ترحاب قائلة له: « بكل سرور يا بني». فحضّرت الأم للابن أطيب المأكولات: خبز، بيض، ولبن وتين. وفي طريقها سمعته يغني ويردد هذه اللازمة:

سمعت الطير يغنّي
زوجتي أفضل من أمي
أيتها الشمس المشرقة
يا من أضاءت بنورها كلّ البلدان
وإن كانت أمي أفضل النسوان
فزوجتي هي من أحب.

Sliɣ i ṭṭir acu yenna
Ixir tammeṭṭut yemma
A yiṭij i d-icerqen
Win i d-yuyen kul tammurt
Ulama telḥa yemma
Tifiṭ lɛezza tmeṭṭut

رجعت الأم على أعقابها وعادت إلى بيتها وأكلت في نهم فطور الابن، وحينما رجع الابن إلى المنزل سأل أمّه عن فطوره قائلا:

– يا أم لماذا لم تحضري لي فطوري كما طلبت؟

أجابت الأم دون تردد في تهكّم:

– ألم تحضره لك زوجتك؟

أجاب:

– بل طلبته منك.

ذكرت الأم للابن ما أعدته له من طيبات المأكل، ثمّ سردت عليه ما سمعته يقول من ثناء على زوجته فأقسمت بعدها ألا تهتمّ به أبدًا.

فالعلاقة إذن بين الكنة والحماة من العلاقات الدقيقة التي تنبني عليها الأسـرة التقليديـة، والشّعر النسوي يعكسه بوفاء وصدق. تتعرّض هذه العلاقة إلى قطيعة حينما تكثر المنغّصـات، وتختار النّساء المناسبات للغناء للتّنفيس عن الضيق والبوح بما تضمره دون أن تخشى اللّوم أو الزّجر.

تطلق النّساء العنان لعقيرتهن، في المناسبات كالأفراح والأعراس، بالغناء فتتبـادل النّسـاء الشتائم. ففي مثل هذه المناسبات الظرفية تشتم الكنّة حماتها وتردُّ الحماة لكنّتها بالمثل دون حرج في مناظرة خطابية فتكوّن النّساء فوجين متجانسين يضمّ أحدهما نساء مسنّات، أمّا الفوج الثاني فتجتمع فيه النساء الصغيرات في السّن، ولكلّ فوج مترعّمة تنشد الأغاني ثـم ترددهـا النّسـاء الأخريات من نفس الفوج، الفوج الآخر ملزم بالرّد في ارتجال مباشرة وإلاّ عدّ منهزما.

فتبدأ المناظرة الكلامية بين الفوجين فيها تتبادل النّساء الشّتائم كما توضّحه الأشعار التالية:
يبدأ في الغناء فوج النّساء الصّغيرات في السّن:

Ccah ccah a tamɣart	موتي غيظا أيّتها العجوز
Mm-im yebbw-id zermani	ابنك أهداني عقدا
I d-yebb"ı di ṣṣabun	وكم أحضر من صابون
Yerna-d lgaz n-wali	وزيتا للسمر على النور
Ma yella ur d-am-yehw'ara	وإن كنت مغتاظة
Tajennit'a kem-t-awi	فليعصف بك الجنون

فتردد نسوة الفوج الآخر في ارتجال:

Menna-ɣ a wi yeččan kilu l-lexla	أكثر ما أتمنى
A win yeččan timellalin	هو أكل بيض
A d yawi lbabur ajdid	وإحضار سفينة جديدة
A d yesserkeb su ṭṭura	تقيل عرائس هذا الزمان
A sent-yekkes tisura	ينزع منهن مفتاح السلطان
A tent-yawi ɣur lebḥar	ويرمي بهنّ في بحور عميقة.
Llah llah a yemma	الله الله يا خالق الأكوان
Lqum agi ad-yinni kra	ارحمنا من قوم هذا الزمان

تشعر النّساء المسنّات بالهوان وقلة الحيلة والعجز، وعبّـرت عنـه بعبـارة: « A Wi yetmenin di rebbi » « عسى الله أن يحقّق ما أتمنى ».

يعقب هذا القول قول آخر تردّ به النّسوة الصّغيرات في المن على المسنّات:

1/ كم يحبّني زوجي	*Ihemmel-iyi wergaz-iw*
حملني في السيارة	*Yebbwi-yi di ṭumabil*
فراشي مضربّة	*Usu inu d ameṭraḥ*
وغطائي من حرير	*Lyum inu d amendil*
طلبت أن ينتظر أمّه	*Nniγ-as ṛğu yemma-k*
أجابني: فلتذهب إلى الجحيم.	*Yenna-yi a ṭ-yeddem wubdir*
2/ قلت: يا حماتي	Nniγ-as a tamγart-iw
يا كومة من زقوم	*Ay'aεennuẓ n lḥentit*
سأذهب عند أهلي	*Nekkini ad ṛuḥeγ'ur lehl-iw*
أجد جارية في خدمتي	*Felli texxdem taklit*
اللعنة عليك	*A nnegr-im ak^{w} d lqecc-im*
أنت المهووسة بكنتك.	*kul ass d aεzzeṛ n teslit*

تستعمل النسوة في هذه الأشعار عبارة (Mmi-m ابنك) بدل (argaz-iw زوجي) وهو استعمال مقصود يوحي إلى أسبقية واجبات الأبناء اتّجاه الأمهات.

وتستعمل في قصيدة أخرى عبارة (argaz-iw زوجي) لتؤكد الزّوجة أنّ الابن هو زوجها ملكها وحدها ولم يَعُدْ مِلك أمّه، لأنه لا يحبُّ غيرها. (Ihaml-iyi wargez-iw يحبني زوجي).

في التعقيبات التالية تستسلم العجائز في مرارة قائلة:

ها هو قرّة عيني قادم	*Ataya baba memmi*
حامل لزوجته الخيرات	*Yebb^{w}i-d ṛṛebḥ i llala-s*
لست له حاسدة	*Maci d lḥsed it ḥesdeγ*
اللهم أغدق عليه الخيرات	*A Ṛebbi εziz γas kemmel-as*
ما غصّني ولحزن حالي	*I yiγaḍen d iman-iw*
أني تعبت في تربيته سنوات.	*D wayen εetbeγ fell-as*

تنتهي المناظرة حين يعجز فريق عن الرّد على الآخر، ويعدّ إثرها منهزما ضعيفا.

رغم حدّة المشكل بين الكنّة والحماة، تجري المناظرة دون حادث يذكر لأنّ الموقف يتطلب ذلك. فالمناسبة للفرح والانشراح لا تعكير صفو ظرف عابر.

إنّ هذا المظهر من تقاليدنا آيل للزوال في القرى كما في المدن وعوّضته الآلـة لإحيـاء الأفراح والأعراس، لكنّها لا يمكنها أن تعوّض الافتتاح النسوي الشفوي ولا الأجواء الاحتفاليـة الخاصّة وما ترمز إليه.

تستمر المناظرة في جو من المرح والانشراح كما يقتضيه المقام، لكن بمجرّد أن يتغيّـر السّياق يتغيّر النبر (le ton) وتتغيّر الأغاني كذلك. لكن الحياة اليومية ليست دائما أفراحـا، إذ نشهد فيها توتّرات تدفع بالحماة إلى إبانة ما يختلج في نفسها، فتتصوّر أنّ كنّتها تتمنّى الخلاص منها فتقول على لسان كنّتها:

A yargaz yemma-k temmut	أيها الزّوج قد ماتت أمّك
Ad yeg Ṛebbi ur d-brin ara	الحمد لله رحلت بدون رجعة
Teṣxeṣṛ-aγ ak^{w} a ṣalu	أفسدت غرفة الجلوس
Testaεmel teger aẓeṭṭa	حوّلتها إلى ورشة نول.
Teččur-aγ-t di ṭuṭucen	أيم كانت تتظاهر بالنسيج
Deg-sen tekkat i seg^{w}ra	ولكن أي نسيج!!
Tegga-y-aγ d ifegagen	بقيت هذه الأدوات
Terna tirint ıγunam	تشهد على تلك الفوضى
Aṭṭa teγaẓılt-is	
γur-es it cud i jebbaden	
Yenna-yas deggar leêwal-is	فقال لها: ارمي بها في أي مكان
Teγaḍ a n-hudd adukwan	وتعالي نهد هذا "الدكان"

تذكر في هذه القصيدة تشكيلة متنوعة من الأجـزاء المكوّنـة للنّـول وصـفا وتعـدادا، adkwan, Ijebbden, Tayazilt, ifeggagen, iseywra. هذه الآلات مصـيرها الاختفـاء بوفاة حماتها، وهي نظرة تنبئية لوشك اختفائها هذا المظهر الآخر من تقاليدنا في المدن خاصة.

في الأغنية الموالية، تصرّح الكنّة بنيتها ورغبتها في وفاة حماتها، إذ بوفاتها فقط تصـبح حرّة:

Nni-γ-ak a εezrayen	أخبرتك يا عزرائيل
A tiṭṭucin bbwemcic	يا من لا يغفل طرفة عين
A ṭṭan a ṭ-mmet temγart	ستقبض روح الحماة
A ṭ innawi-n deg kalic	وتحمل إليك في عربة خيل
A d-uγal teslit-im s axxam	وأخيرا تعود الكنّة إلى البيت

لتنعم بالخيرات دون رقيب. *A ṭ-af abrid ur taɛrict*

إنّ ملاك الموت هو وحده القادر على العقاب، استعملت صورة ببانية (tittocin bwemcic) (عيون قط في يقظة) كناية على ترصّد الحماة الدّائم للزوجين. استعملت كذلك عبارة (taɛrict) الذي تعني (حجرة السُّلم) وهي مكونات البيت التقليدي القبائلي، تستعمل أحيانا لخزن الحبوب، كما أنّها تستعمل كحجرة نوم للزّوجين، ونفهم الإحباط الذي يشعر به الزوجان (خاصة الزوجة) حينما تشعر بترصّد حماتها لها حتى في حميميّتها. هذا يعني أنّ الحماة تتدخّل في كلّ شيء حتى في الحياة الحميمية للزوجة. والكنة تترقب وفاة حماتها لأنّ بوفاتها تحصل على نصيب من السّلطة في البيت، ومن هذا المنظور تعتبر الحماة عائقا في وجهها، فبموتها فقط ينتهي تسلطها.

في هذا الصّراع الزوج/الابن هو الملوم دائم، تُوجّه له كلّ الاتهامات من قبل الأم والزّوجة، فمن جهة تتّهمه زوجته بالانقياد لأمه وطاعتها طاعة عمياء فتقول في هذا الصّدد:

حماتي يا ذات القدمين السمينتين	*Tamyart-iw m'iḍaren izuranen*
حين يدخل ابنها الجبان	*A d-yekcem wuday n mmi-s*
تتظاهر باللطف والحنان	*Teṛṛa imani-s d lmumen*
وإذا ما غادر المكان	*Mig yeffay wuday n mmi-s*
أطلقت لبطشها، بالعائلة، ألعنان	*Tesserwat deg seggalen.*

تعاقب الأمّ بدورها الابن فيما يلي:

كنّتي يا ذات الذُّؤابة	*Tislit-iw m cuca*
وشت لابني ليلا	*Teḥka-y-as i mmi leɛca*
لعن الله مالي	*D idrimen-iw i d iḥramen*
سبب مصيبتي.	*Bbwin-iyi-d lmuṣiba*

إنّ استعمال الأم لكلمة (lɛca المساء، الليل) مقصود، فهو الوقت الذي تتحيّنه الكنة من أجل أن تنفرد بالزّوج وتكلّمه، وهو الوقت الذي تفرُّ من رقابة الحماة فيه تفقد الحماة المعركة أمام كنتها، والزّوج يظلّ محتارا بين اختيارين أمّ ربته وتنتظر منه التضحيات وزوجة يحبها ويحاول إرضاءها، وكلا الخيارين بالنسبة له صعب.

وجدتهما تتخاصمان	*Ufiy-tent-id aṭ-ṭ-nayent*
حول تفاهات	*yaf wulac akʷ d ulaḥedd*
أأضرب أمي العزيزة	*Ad wwetey yemma taɛzizt*
هي مَن تعب في تربيتي؟	*Tesekr-iy-d s temarzuga*
أم أضرب زوجتي؟	*Ad wwetey tameṭṭut-iw*

Ẓẓer-iɣ ur texdim ara	أعرف أنها بريئة
Wwetey deg udem-iw ṛuḥey	وأنا وحدي الملوم الخاسر
Stenyey 'ur fransa.	فقررت أن إلى فرنسا المفر

إنّ المرأتين واعيتين بالضّرر الذي تسببانه للأسرة، خاصة للأطفال الذين ينشئون في جوّا يسود فيه الخصام الدّائم.

لا تتردّد الكنّة أبدا عن استعمال كلّ الوسائل من أجل النيل من حماتها، فتدعي الحمل وتفتخر به لتغيظ حماتها، لأنّها بمجرّد أن تضع حملها تصبح لها حقوق في البيت، وهذا ما لا تطيقه الحماة.

Cah cah a tamyart	موتي غيظا أيتها العجوز
Aεebbuḍ agi d ssebεa	أنا حامل في شهري السابع
Ad ččey timelalin	سأكل بيضا
A d-yeddu cedluḥ tayma	مرفوقا بقديد
A d-qqim-ed ɣef tebburt	ولما على العتبة تقفين
Am inn-iy ṛṛez a hebba	اطردك شرّ طردة.

فالكنّة تعدّ طيبات المآكل التي ستتناولها بمجرّد أن تضع حملها ولتغيظ حماتها أكثر (بيض timellalin، لحم acedluh).

Ccah ccah a tamyart	موتي غيظا أيتها العجوز
Aεebbuḍ agi d aqcic	إن حملي هذا ذكر
Ad ččey timellalin	سأكل بيضا
Akanaf ad yeswecwic	ولحما مشويا شهيا
A d-qqim-eḍ ɣur lkanun	إن اقتربت من (الكانون)
Am inni-ɣ ṣeb a y amcic	سأطردك كما يطرد القط.

يتفاقم سوء التفاهم بين الكنّة وحماتها ويحتدّ حين تعجز زوجة الابن عن الإنجاب « فالكنّة تعيش هاجس العقم (...) حتى تحبل وتضع حملها »[2]. والحماة لا تتردّد في إذلال كنّتها إن لم تنجب إلاّ البنات فهذا ليس بالأمر الغريب، فالأسرة القبائلية قائمة على أساس إيديولوجيا أبوية والمرأة يقتصر دورها فيها على الإنجاب والأمومة[3].

الهوامش:

-1- MAMMERI, M. Awal 1986.
« Les mots les sens et les rêves ou les avatars de tamurt », art p. cit, p 6

-2- Khelil Mohand : L'exil Kabyle, essais d'analyse du vécu des migrants, Ed L'Harmattan , Paris, 1997, p. 18.

-3- Cf , Lacoste Dujardin, Camille . Des mères contre les femmes, Maternité et patriarcat au Maghreb, Editions Bouchène, Alger, 1990.

د.عبد المجيد لعراس(*)

بعض ما ورد من أساليب المجاز عند العرب

استعرض الأستاذ عبد المجيد لعراس في مقاله هذا جملة من أساليب المجاز التي عرفتها العرب، واستعملتها في اللغة العربية.

وكان عمدة استشهاده في ذلك القرآن الكريم والشعر العربي، فأبان عن وجوه مفيدة وكشف عن تطبيقاتها.

المجاز اللغوي هو الكلمة المستعملة في غير ما وضعت له لعلاقة مع قرينة مانعة من إرادته.

فقد تكون العلاقة المصححة له مشابهة اللفظ المنقول إليه بالمنقول عنه فحينئذ يسمى استعارة. وقد تكون غير المشابهة فيسمى مجازا مرسلا، وذلك كاستعمال اليد في القدرة كقوله تعالى [يد الله فوق أيديهم] الفتح:10. وقوله جل شأنه: [والسماوات مطويات بيمينه] الزمر: 64. وكذلك تستعمل اليد في النعمة، كما يقال: كثرت أياديه عندي، أي كثرت نعمه. والمعروف أن اليد في اللغة هي العضو المخصوص، واستعمالها في القدرة لأن أكثر ما يظهر سلطان القدرة في اليد، لأن البطش والأخذ والرد والضرب والقطع وغير ذلك لا يكون إلا بها، وباليد يتجلى الإحسان والإنعام.

والعلاقات المعتبرة في المجاز المرسل كثيرة، منها تسمية الشيء باسم جزئه، كقوله تعالى: [قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم] النور:30. والمقصود يغضوا أبصارهم كلها لا بعضها، وقول لبيد:

تراك أمكنة إذا لم أرضها أو يعتلق بعض النفوس حمامها

فأطلق بعضا وأراد كلا. وقول الله تعالى: [لأبين لكم بعض الذي تختلفون فيه] الزخرف: 63.

(*) أستاذة بجامعة الجزائر

أي كله. وكما يطلق بعض ويراد كل يوصف كذلك بوصف كلٍّ، كقوله تعالى: [لنسفعا بالناصية ناصية كاذبة خاطئة] العلق:17. فوصف جل شأنه الناصية بالكذب والخطأ، مع أنهما صفتان لكل الجسم، لا للناصية وحدها، كذلك كان من سنن العرب إقامة الواحد مقام الجمع، أو مقام الاثنين، فقالوا: قرّرنا به عينا، أي أعينا، وكقوله تعالى: [لا نفرق بين أحد من رسله] البقرة: 284. والتفريق لا يكون إلا بأكثر من واحد، والتقدير لا نفرق بينهم. وكقول ميسون:

ولبس عباءة وتقر عيني

أحب إلي من لبس الشفوف

والمراد: تقرّ عيناي. ومن أساليب العرب قولهم لسيدهم، وللرجل العظيم: انظروا في أمري، لأن السادة والملوك يقولون نحن أمرنا، ونحن فعلنا، ومن ثم يخاطبون بالجواب بالتعظيم، ومن أساليب المجاز المرسل إطلاق اسم الكل على الجزء كقوله تعالى: [يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت] البقرة:18. والمراد الأنملة التي هي جزء من الأصابع. والغرض من إطلاق الجزء وإرادة الكل المبالغة، كأنه جعل جميع الأصابع في الأذن حذر أن يسمع شيئا من الصاعقة، ومن سنن العرب أيضا التعبير بالجمع وإرادة الواحد، وذلك كقوله تعالى: [ما كان للمشركين أن يعمروا مساجد الله شاهدين على أنفسهم بالكفر] التوبة:17. والمراد المسجد الحرام. ومن سننهم أيضا الخطاب لاثنين والمراد لواحد، فيقولون: افعلا ذلك، والمخاطب واحد، كقول الله جل شأنه: [ألقيا في جهنم كل كفار عنيد] ق:24. والمخاطب هو خازن النار، وكقول امرئ القيس:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل

بسقط اللوى بين الدخول فحومل

وكقول الأعشى:

صل على خير العشيات والضحى

ولا تعبد الشيطان والله فاعبدا

ومن علاقات المجاز المرسل إطلاق اللازم وإرادة الملزوم، كقول الله تعالى: [هل يستطيع ربك أن ينزل علينا مائدة من السماء] المائدة/114. فقد أطلق الاستطاعة وأراد الفعل، لأن الاستطاعة لازمة له، ومن إطلاق المسبب وإرادة السبب كقول الله تعالى: [وينزل لكم من السماء رزقا] غافر:12. والمراد السبب، وهو المطر، وكقول العرب: أمطرت السماء نباتا، أي غيثا يكون النبات مسببا عنه. ومنه تسمية الشيء باعتبار ما كان قبلا كقول الله تعالى: [وآتوا اليتامى أموالهم] النساء:2. والمراد الذين كانوا يتامى من قبل، لأنهم لا يؤتون أموالهم إلا بعد أن يبلغوا الحلم، ولا يُتم بعد البلوغ.

ومن إطلاق اسم الشيء على ما يؤول إليه، كما في القرآن الكريم [إني أراني أعصر خمرا] يوسف:36. أي عنبا يؤول إلى الخمر بعد عصره، وقوله جل شأنه: [ولا يلدوا إلا فاجرا كفارا] نوح:29. أي صائرا إلى الفجور والكفر.

ومن إطلاق المحل وإرادة الحالّ به، كقوله تعالى: [واسأل القرية التي كنا فيها] يوسف 82. والمراد أهل القرية. وقوله جل شأنه: [فليدع ناديه] العلق:18. أي أهل ناديه.

وكما يطلق المحل ويراد الحال يطلق أيضا الحالّ ويراد المحلّ، كقوله تعالى: [ففي رحمة الله هم فيها خالدون] آل

عمران: 107. والمراد الجنة، لأنها محل الرحمة.

ومنه إطلاق اسم الآلة على الشيء، كقوله جل شأنه: [واجعل لي لسان صدق في الآخرين] الشعراء: 84. أي اجعل لي ثناء حسنا. واللسان هو آلة الصدق والثناء.

ومن إطلاق الشيء والمراد ضده، كقوله تعالى: [فبشرهم بعذاب أليم] التوبة 34. أي أنذرهم وهددهم، فعبر بالتبشير على سبيل التهكم، ويمكن أن يكون استعارة تهكمية، كما تقول العرب للرجل الأرعن: يا عاقل! وللمرأة الذميمة: يا قمر!

ومن أساليب العرب وصف الشيء بما يحدث فيه، كقولهم نهاره صائم، أي يصام فيه، وليله ساهر، أي يُسهر فيه، وليله نائم، أين يُنام فيه، أو يقع فيه، كقولهم يوم عاصف، والمراد عاصف الريح. وفي القرآن الكريم: [مثل الذين كفروا بربهم أعمالهم كرماد اشتدت به الرياح في يوم عاصف] إبراهيم: 21.

ومنها إسناد الفعل إلى شيء لا يصلح له إلا على سبيل التشبيه، كقوله تعالى: [فوجدا فيها جدارا يريد أن ينقض] الكهف: 76. فأسند الإرادة للجدار، وهو جماد على سبيل التوسع، تشبيها بفعل الإنسان.

ومن أساليب العرب القلب، أي قلب المعنى كقولهم عرضت الناقة على الحوض، يريدون عرضت الحوض على الناقة، وكقول الراجز:

ومهمة مغبرة أرجاؤه كأن لون أرضه سماؤه

والمراد كأن لون سمائه لون أرضه. ومنها الإتيان بلفظ الماضي، والمراد به المستقبل. كقوله تعالى: [ونادى أصحاب الجنة أصحاب النار] الأعراف: 44. وقوله جل شأنه: [ونادى أصحاب النار أصحاب الجنة] الأعراف:50، أي سينادي. وقوله تعالى: [أتى أمر الله] النحل: 1، أي سيأتي.

وقد يراد بلفظ المستقبل الماضي كقوله تعالى: [لم تقتلون أنبياء الله] البقرة:90. أي لم قتلتم.

وكذلك يأتون بلفظ الفاعل ويريدون المفعول، كقولهم: حرم آمن، أي مأمون. وقوله جل شأنه: [أو لم نكن لهم حرما آمنا] القصص: 57. وقوله تعالى: [فهو في عيشة راضية] القارعة: 6. وقولهم: مكان عامر، أي معمور، وسر كاتم، أي مكتوم. وماء دافق، أي مدفوق. وفي القرآن الكريم: [خلق من ماء دافق] طارق:6.

وقد يأتون بلفظ المفعول ويريدون الفاعل، كقوله تعالى: [إنه كان وعده مأتيا] مريم 61. أي آتيا. وقوله جل شأنه: [جعلنا بينك وبين الذين لا يؤمنون بالآخرة حجابا مستورا] الإسراء: 45، أي ساترا. وقال جرير:

إن البلية من تملّ كلامه

فانقع فؤادك من حديث الوامق

والمراد الموموق.

ومن أساليب العرب إقامة المصدر أو الإسم مقام اسم الفاعل، كقولهم: بنو فلان لنا حربٌ، أي محاربون، وسلم، أي مسالمون، ورجل عدلٌ، أي عادل، ورضى، أي مرضيّ. ومن هذا القبيل قوله تعالى في شأن ابن نوح عليه السلام: [إنه عمل غير صالح] هود: 46. أي عامل. وقوله جل شأنه على لسان يعقوب عليه السلام: [فالله خير حفظا وهو أرحم الراحمين] يوسف: 64 بمعنى "حافظا" دلت عليه قراءة حفص عن عاصم.

وكذلك يراعون المعنى في تذكير المؤنث وتأنيث المذكر فيعمدون إلى حكم ظاهر اللفظ، ويحملونه على المعنى، كقولهم ثلاثة أنفس، مع أن النفس مؤنثة. وفي القرآن الكريم: [إن النفس لأمارة بالسوء] يوسف: 53. فقد حملوا النفس على معنى الشخص، أو معنى الإنسان. وقال الشاعر:

ما عندنا إلا ثلاثة أنفس

مثل النجوم تلألأت في الحندس

وقد ذكر بعضهم الكفّ، مع أنها مؤنثة، فقال:

أرى رجلا منهم أسيفا كأنما

يضمّ إلى كشحيه كفّا مخضبّا

فأراد بالكف العضو، وهو مذكر. وإذا أريد بها كفّ اليد أنثت. قال عنترة:

جادت له كفي بعاجل طعنة

بمثقف صدق الكعوب مقوّم

واليد أيضا مؤنثة، وفي القرآن الكريم: [ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك ولا تبسطها كل البسط] الإسراء: 29. ومن هذا القبيل قول الشاعر:

يا أيها الراكب المزجي مطيته

سائل بني أسد ما هذه الصوت

فقد أراد بالصوت الجلبة، أي ما هذه الجلبة؟ وفي القرآن الكريم: [لنحيي به بلدة ميتا] الفرقان: 49. ولم يقل ميتة، لأنه أراد بها المكان. وقال جل شأنه: [السماء منفطر به] المزمل: 16. فذكر أسماء، مع أنها مؤنثة، لأن المراد بها السقف. وكل ما على الإنسان وأظله فهو سماء.

وبعد، فهذا بعض ما ورد من أساليب المجاز عند العرب.

آخر إصدارات الجاحظية



المؤلف: عبد الرحمن زناقي

العنوان: فتى نفزة البطل

نوع التأليف: نشيد ملحمي

عدد الصفحات: 80

الحجم: 21/15

الناشر: التبيين /الجاحظية

السنة: 2004

د. نور الهدى لوشن[*]

اللفظ والمعنى في ضوء الدلالة

إشكالية اللفظ والمعنى في اللغة ما تزال متداولة بين الباحثين خاصة من زاوية تأثيرها في الاستعمال التداولي لانطباق الكلمات على مسمياتها وقد شكل هذا الموضوع محور نقاش واسع بين الفقهاء في تعاملهم مع النصوص الدينية مما أفرز العديد من المذاهب والنظرية المتناولة والمشتركة بين علماء اللغة والفقهاء ونقد الأدب العربي قديما وحديثا.

الكلمة هي اللبنة الأساسية في بناء اللغة، وعليه استقطبت اهتمام العلماء على اختلاف مشاربهم وتباين ميولاتهم واتجاهاتهم.

وإذا تأملنا الكلمة نجد أنها عبارة عن سلسلة حروف متتابعة في تناسق صوتي خاضع للفظ كل كلمة من كلمات اللغة، وهذا اللفظ بهذا الترتيب الصوتي لم يأت عبثا وإنما هو ناتج عن تصور ذهني أو مفهوم خاص يعرف بالمعنى.

فارتباط اللفظ هو ما يعرف بالدلالة، والدلالة كما عرفها الشريف الجرجاني (740-816هـ) "هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول... والدلالة الوضعية: هي كون اللفظ بحيث متى أطلق أو تخيل فهم منه معناه للعلم بوضعه، وهي المنقسمة إلى المطابقة والتضمن والالتزام، لأن اللفظ الدال بالوضع يدل على تمام ما وضع له بالمطابقة، وعلى جزئه بالتضمن، وعلى ما يلازمه في الذهن بالالتزام، كالإنسان فإنه يدل على تمام الحيوان الناطق بالمطابقة، وعلى جزئه بالتضمن، وعلى قابل العلم بالالتزام" [1].

لا يخرج ها التعريف عن تعريف المناطقة، وقد درست الألفاظ عندهم من وجوه عدة:

---

[*] أستاذة علم اللغة -جامعة الشارقة

1- من حيث دلالة اللفظ على المعنى.

2- من حيث عموم المعنى وخصوصه.

3- من حيث الإفراد والتركيب.

4- اللفظ في نفسه.

5- نسبة الألفاظ إلى المعنى.

من حيث دلالة اللفظ على المعنى:

تناول المناطقة هذا الموضوع من جوانب ثلاثة:

المطابقة-التضمن-الالتزام-

أ-دلالة المطابقة:

وسميت بذلك لتطابق اللفظ والمعنى يقول ابن سينا في هذا الصدد "لكون اللفظ موضوعا لذلك المعنى وبارائه"[2]. وهي "دلالة اللفظ على تمام ما وضع له"[3] ومن أمثلة ذلك دلالة المثلث على الشكل المحيط بثلاثة أضلع.

ب-دلالة التضمن:

وهي "بأن يكون المعنى جزءا من المعنى الذي يطابقه اللفظ، مثل دلالة المثلث على الشكل فإنه يدل على الشكل لا على أنه اسم الشكل، بل على أنه اسم لمعنى جزؤه الشكل"[4].

ج-دلالة الالتزام:

وهي كون اللفظ دالا بالمطابقة على معنى، ويكون المعنى يلزمه معنى غيره؛ وذلك مثل دلالة السقف على الحائط؛ وكدلالة العمى على البصر، وكالسواد للغراب أو الزنجي..." [5].

فاللفظ والمعنى مترابطان متلازمان، والعلاقة بينهما متبادلة في إثارة اللفظ للمعنى أو طلب المعنى للفظ، فالمعاني "هي الصورة الذهنية من حيث وضع بإزائها الألفاظ" والصور الذهنية تتطلب ألفاظا اصطلاحية لتدل عليها بمقتضى التوظيف اللغوي.

تقوم الدراسات اللغوية على دراسة العلاقة بين اللفظ والمعنى، ومهما اختلفت التسميات وتنوعت الأدوات والوسائل التي تناولها الدارسون إلا أنها تصب في النهاية في بحر المعنى أو الدلالة.

إن المعرفة الإنسانية بمختلف دروبها لا تخرج عن نطاق الأفكار التي تحملها الألفاظ؛ إنها المحور الذي تدور حوله الاهتمامات والاختصاصات بشتى أنواعها، فالفيزيائي يحتاج إلى الألفاظ التي يصب فيها أفكاره، والرياضي يعتمد على الرموز التي طوعتها الملفوظات للتعبير عن الغاية المرجوة، والطبيب لا يشذ عن سابقيه، أما الفيلسوف فاللفظ والمعنى لديه مفاتيح فلسفته، ورجل التاريخ لا تقل حاجته إلى اللفظ والمعنى عن صاحب كل حقل من الحقول.

فلا أفكار بدون ألفاظ ولا ألفاظ بلا معاني، إنهما وجهان لعملة واحدة لا مناص من التعامل بها وتداولها على مر الأزمان وفي مختلف الظروف؛ إنها المسؤولة عن تبادل الأفكار ومجالات التواصل؛ من هنا استقطبت اهتمامات رجال القانون والسياسة بالإضافة إلى علماء الاجتماع وعلماء النفس والأنثروبولوجيين.

إذا كان هذا هو موقع اللفظ والمعنى لدى المختصين أو بالأحرى من غير

أصحاب الاختصاص فماذا عن أهل الاختصاص؟

إن بوادر الاهتمام بدلالات الألفاظ (اللفظ والمعنى) انبثقت من الاهتمام بالنص القرآني للمحافظة عليه وإبعاد دخول اللحن، وأما سببه دخول العجم الإسلام وما ترتب عنه من لحن، فكانت الحاجة ماسة إلى إنشاء مقاييس وضوابط تعرف بالقواعد التي تقنن اللغة وتحفظها من اللحن.

بعد هذه المرحلة اتجه الاهتمام صوب دراسة النص القرآني وتفسيره، والوقوف على إعجازه واستنباط الأحكام الشرعية منه، إن القرآن دستور الدين والدنيا، ولا عجب أن ينكب العلماء على دراسة هذا النص على مختلف توجهاتهم من أصوليين ونقاد وبلغاء وعلماء لغة.

اللفظ والمعنى عن الأصوليين:

أصول الفقه: هو العلم بالقواعد التي ترسم المناهج لاستنباط الأحكام العملية من أدلتها التفصيلية [6]. والأصوليون هم "أول من عني بمشكلة اللفظ والمعنى تاريخيا وذلك لارتباطها بالحكم الذي يراد فهمه وتطبيقه إن الحكم من عامة أمره لا يخاطب الوجدان وإنما يخاطب العقل الذي هو مناط التفكير ودعامة الإقناع ووسيلة الفهم"[7].

يقوم منهج الأصوليين على دعامتين: الأدلة، والأحكام الشرعية، والأدلة اللغوية التي تقتضي المعرفة التامة بدلالته، ومن هنا تركزت اهتمامات الأصوليين على اللفظ في مختلف أوضاعه مفردا كان أم مركبا، ظاهرا أم مقدرا، خاصا أم عاما، حقيقة أم مجازا... وتتبعوا على إثر ذلك مراتب المعاني وما تقتضيه.

يرى الرازي أن اللفظ من حيث إطلاقه على الأصوات والحروف "على سبيل المجاز من حيث أن إخراج الهواء ولفظه سبب لحدوث الكلمات، ولأن هناك تشابها بين تولد الحروف وبين زفير النفس من حيث أن كلا منهما يلفظ أو يخرج هواء حين حدوثه، فهو مجاز علاقته المسببة والمشابهة" [8].

أما عند الشاطبي فالمعنى أصلي في اللفظ: الدلالة الأصلية أو المعنى الافرادي؛ أو تبعي وهو دلالة اللفظ عند النظم أو التركيب. [9]

وجعل ابن قيم الجوزية من الألفاظ أدلة يستدل بها قال: -"الألفاظ لم تقصد لذواتها وإنما هي أدلة يستدل بها على مراد المتكلم فإذا ظهر مراده ووضح بأي طريق كان عمل بمقتضاه سواء كانت بإشارة أو كتابة أو بإماءة أو دلالة عقلية أو قرينة حالية"[10].

نستخلص مما تقدم أن المعنى عند الأصوليين يقع في مرتبة متقدمة على اللفظ، والألفاظ هي تبع للمعاني وخدم لها، واهتمامهم بالألفاظ مرده إلى الاهتمام بالمعاني، ونعزز هذا الاستنتاج بما ورد عن الشاطبي في قوله: "واللفظ إنما هو وسيلة إلى تحصيل المعنى المراد، والمعنى هو المقصود" [11].

بعد طرح هذه الآراء حول اللفظ والمعنى عند الأصوليين نقتطع نموذجا تطبيقيا من تعمقهم في دراسة الدلالة أو الأثر الناتج عن ارتباط اللفظ بالمعنى وما يترتب عنه من نتائج معتمدة في استنباط الأحكام الشرعية.

بعد أن وقف الأصوليون على أنواع الدلالة قسموا الألفاظ حسب وضوح الدلالة وخفائها فيها إلى:

أ-واضح الدلالة: وهو ما يدل على معناه بلفظه دون الاستعانة بأمر خارجي، وينقسم إلى ظاهر ونص ومفسر ومحكم[12].

ومن أمثلة الظاهر قوله تعالى [وأحل الله البيع وحرم الربا] [13] المعنى الظاهر المتبادر هو الدلالة على أن البيع حلال والربا حرام وإن كانت الآية مسوقة لمعنى آخر زائد لو يتبع هذا المعنى الأصلي ألا وهو نفي المماثلة بين البيع والربا...

ب-خفي الدلالة: وهو اللفظ الذي يستتر معناه ويستعان على فهمه بغيره، أو قد يتعذر فهمه، مثال ذلك قوله تعالى: [والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما][14].

ومن أقسام الدلالة عند الحنفية لسوق مثال دلالة العبارة وهي: دلالة الكلام بلفظه على معناه المتبادر منه المسوق له أصالة وتبعا، وبيان ذلك في قوله تعالى: [وأحل الله البيع وحرم الربا]. المعنى المتبادر من الآية حل البيع وحرمة الربا، ولكنها مسوقة من أجل نفي المماثلة بين الاثنين، وهكذا دل النص بألفاظه وعباراته على المعنيين فأطلق على هذه الدلالة "دلالة العبارة" [15]

<u>ومن تقسيم الدلالة عند الشافعية دلالة الكلام على معناه وهو قسمان:</u>

أ-دلالة المنطوق: وهي ما أطلق عليها الغزالي "دلالة اللفظ على الحكم بصيغته ومنظومه" [16] كقوله تعالى [ولا تقربوا الزنا][17]. وحرمة الزنا مستفادة من صيغة اللفظ من حيث هي نهي، والنهي يفيد التحريم.

ب-دلالة المفهوم: وهي عند الآمدي "ما فهم من اللفظ في غير محل النطق" [18]؛ أي الحكم مستفاد من غير الكلام المنطوق به، وهذه الدلالة نوعان:

1-دلالة مفهوم الموافقة: ما كان حكم المسكوت عنه موافقا لحكم المنطوق به كقوله تعالى: [ولا تقل لهما أفّ] حرم التأفف نطقا، وحرم الشتم والضرب بمفهوم الموافقة، ولا يخفى أن المنطوق والمفهوم متوافقان، لأن كلا منهما أذى.

2-دلالة مفهوم المخالفة: وهي ما كان حكم المسكوت عنه مخالفا لحكم المنطوق به كقوله تعالى: [وكلوا واشربوا حتى يتبين لكم الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الفجر][19].

منطوق الآية يفيد إباحة الأكل والشرب حتى طلوع الفجر في رمضان. والمفهوم الذي يخالف هذا المنطوق هو حركة الأكل والشرب بعد طلوع الفجر من أيام رمضان [20].

تناول الأصوليون اللفظ والمعنى من مختلف جوانب دراسته وتعرضوا للأقسام والأنواع وأثر ذلك كله في أداء الدلالة، وإن كان هدفهم الأصلي هو استنباط الأحكام الشرعية إلا أن دراستهم في مباحثهم اللغوية لم تقل أهمية عن أترابهم ممن عالجوا قضية اللفظ والمعنى.

اللفظ والمعنى عند النقاد والبلاغيين:

انقسم النقاد والبلاغيون إلى:

- قسم من أنصار اللفظ.
- قسم من أنصار المعنى.

يرى ابن طباطبا أنه لابد من إعداد الألفاظ التي تلبس للفكرة. وكتابة الشعر عنده تمر بمراحل ثلاث هي: تعيين المعنى، ثم إثبات المعنى بالألفاظ المنتقاة، ثم بناء الشعر، وتأتي المرحلة الأخيرة وهي صياغة الألفاظ في أبيات بأوزانها وقوافيها [21].

ولم يخرج ابن الأثير عن تصور ابن طباطبا يقول: -"إذا صورت في نفسك معنى من المعاني... إنما تفعل ذلك لأن المعنى الذي قصدته يحتاج إلى لفظ يدل عليه"[22]، أي يتم استحضار المعنى في الذهن يعقبها اختيار الألفاظ الدالة على المعاني التي استحضرت، بعدها توزع هذه الألفاظ على المعاني..

أما حازم القرطاجني فيجعل المعاني متبوعة لا تابعة. وميخائيل نعيمة يؤكد على انفصال اللغة عن الفكر وهو سابق عليها. أما الناقد الإنجليزي دريدن Dryden (1631-1700م) فرأيه يتفق مع مذهب النقاد العرب الذين أعطوا حق السبق للفكر على المعنى.

ومن نقاد الأدب العربي المعاصر الأستاذ أمين الخولي، الذي حدد مراحل تأليف العمل الأدبي كالآتي:

"إيجاد (خلق المعاني وجمعها)، ثم الترتيب لها (التنظيم والتنسيق)، فالتعبير (صياغة المعاني بالألفاظ)" [23].

تجمع الآراء التي أوردناها على أسبقية المعنى على اللفظ؛ إلا أن هناك من العلماء من استبعد أسبقية أحدها على الأخر، وجعل اللفظ والمعنى متلازمين في عملية التأليف، قال عبد القاهر الجرجاني "إذا المعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق. فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب... أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها، فباطل من الظن"[24].

إن ارتباط اللفظ والمعنى واضح عند عبد القاهر الجرجاني ونجد -لهذه الفكرة التي عبرنا عنها- صداها في الفكر النقدي المعاصر، يرى كروتشه أن "الفكرة لا تكون فكرة إلا إذا أمكن أن تصاغ بألفاظ... ولكن من المحقق أنه متى بلغت الفكرة حد النضج فأصبحت فكرة حقا دارت الألفاظ في كيانها كله" [25].

نترك زاوية التقدم الزمني وأسبقية اللفظ والمعنى وما تم فيه من خلافات لندخل قضية الترتيب الجمالي للفظ والمعنى، ولمن يكمن الجمال الفعلي في اللفظ أم في لمعنى؟

لا يخفى على أحد منا أن الجاحظ هو أقدم من رفع لواء نصرة اللفظ على المعنى، وفي مقولته الشهيرة شفاعة ذلك حيث قال: "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة

الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير" [26].

لا شك أن هدف الجاحظ كان يكمن في خدمة الإعجاز وسار على نهج الجاحظ أبو هلال العسكري، وقدامة بن جعفر، والآمدي، وابن خلدون، يقول ابن خلدون: "اعلم أن صناعة الكلام نظما ونثرا إنما هي في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها وهي أصل..." [27].

وبعد هذه الآراء تأتي آراء أنصار المعنى، فالاهتمام بالألفاظ -في تصورهم- هو اهتمام لخدمة المعاني، وهدف الاهتمام بالألفاظ هو المعنى. وعلى رأس هؤلاء ابن الأثير وابن جني، الرأي المنسوب إليهما يقول: "فالعرب إنما تحسن ألفاظها وتزخرفها عناية منها بالمعاني التي تحتها، فالألفاظ إذا خدم للمعاني، والمخدوم لاشك أشرف من الخادم" [28].

ويمكننا أن ننتخب رأيا من آراء العلماء الذين سوّوا بين اللفظ والمعنى؛ وذلك قصد الاستشهاد. قال ابن قتيبة: "والشعر أربعة أضرب: ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه، وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى، وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه، وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه" [29].

في ظل التزاوج بين اللفظ والمعنى اتجه البحث صوب إعجاز القرآن، وتعود البذور الأولى لهذه النظرية إلى الجاحظ في محاولته البحث عن إعجاز القرآن.

وقد تبلورت هذه النظرية وأتت أكلها على يد عبد القاهر الجرجاني ووصلت منتهاها في نظرية النظم.

يعود جوهر نظرية النظم إلى أن الألفاظ ترتب حسب ترتيب المعاني في النفس بحيث يتعلق بعضها ببعض، وتقع موقعها الملائم. ينبني الركن الأول من هذه النظرية على ما أسماه عبد القاهر بترتيب المعاني في النفس، ثم النطق بالألفاظ على حذوها، يقول: "لا يتصور أن تعرف اللفظ موضعا من غير أن تعرف معناه، ولا أن تتوخى في الألفاظ من حيث هي ألفاظ ترتيبا ونظما، وأنك تتوخى الترتيب في المعاني، وتُعمل الفكر هناك، فإذا تم لك ذلك أتبعتها الألفاظ، وقفوت بها آثارها، وأنك إذا فرغت من ترتيب المعاني في نفسك لم تحتج أن تستأنف فكرا في ترتيب الألفاظ، بل تجدها تترتب بحكم أنها خدم للمعاني، وتابعة لها ولاحقة بها، وأن العلم بمواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالّة عليها في النطق" [30].

يتفق البلاغيون والأصوليون في تقسيم الألفاظ إلى حقيقة ومجاز، وما يتفرع عن ذلك من صور البيان وصور البديع.

والمستنتج أنه كما مر بنا تقسيم الأصوليين للدلالة نجد تقسيم البلاغيين لدلالة الألفاظ على المعاني، وقد كان كالآتي:

-**المساواة**: أي يكون المعنى مساويا للفظ.

-**التذييل أو الإطناب**: وهو أن يكون اللفظ زائدا على المعنى بالحشو والتطويل.

-**الإشارة**: أي أن يكون المعنى زائدا على اللفظ وهو ما يمكن أن نسميه "الإيجاز".

اللفظ والمعنى عند اللغويين:

تركز اهتمام الأصوليين على الجانب التطبيقي فيما بين اللفظ والمعنى من علاقات لاستنباط الأحكام الشرعية، وكان هدف البلاغيين هو الجانب الجمالي.

أما اهتمام اللغويين فكانت نظرتهم إلى الألفاظ من زوايا متعددة في إطار قضايا عديدة؛ إلا أن المهمة الرئيسية تكمن في البحث عن حصر المعاني في ألفاظ، وكان محور الدراسات اللغوية "العلاقات الدلالية للمفردات".

وقد تتولد دلالات متنوعة عن طريق العلاقات الدلالية للمفردات وأهم ظواهرها:

1-المشترك اللفظي:

وهو "اتفاق اللفظ واختلاف المعنى، كقولنا عين الماء، وعين المال، وعين الركبة، وعين الميزان" [31].

وقد أنكر بعضهم وقوع الاشتراك في اللغة، وعلى رأسهم ابن درستويه، ونادى آخرون بوقوعه في اللغة وعلى رأسهم الخليل بن أحمد الفراهيدي.

وتعود أسباب الاشتراك في اللغة إلى:

1-اختلاف اللهجات: فكل لهجة تنشئ لفظا ينتج عنه اتفاق اللفظ واختلاف المعنى.

2-التغير الدلالي: حيث يستعمل اللفظ لمعنى حقيقي كما يستعمل لمعنى مجازي مما ينشأ عنه المشترك (عين الشرب، عين الإبرة).

3-المستجدات الناتجة عن التغير الدلالي، كما حدث ذلك في الألفاظ الشرعية مثلا، أو المصطلحات العلمية. (الصلاة-الصوم...).

4-التغير الصوتي؛ وذلك ما يحدث بين الكلمات المتشابهة صوتيا كما في كلمة (الفروة) التي تطلق على جلد الرأس والغنى وأصل الكلمة بالمعنى الثاني (الثروة).

5-قد يعود سبب المشترك إلى التشابه في الصيغ [32].

إذا اتفقت كلمتان أو أكثر اتفاقا تاما في أصواتها فلا يكون لهذه الكلمات معنى إلا باللجوء إلى السياق الذي ترد فيه [33].

2-الترادف:

وهو "الألفاظ الدالة على شيء واحد باعتبار واحد" [34]. ونستطيع أن نعده عكس المشترك اللفظي السالف الذكر.

إلا أن الترادف الحقيقي في اللغة نادر جدا. وهذا ما أشار إليه بعض العلماء؛ وإن كان بعضهم قد نفى نفيا تاما وجود الترادف في اللغة إذ لا وجود لكلمتين في اللغة لهما المعنى نفسه [35].

لقد أجمع أغلب المحدثين من علماء اللغة على وقوع ظاهرة الترادف إلا أنهم وضعوا لذلك شروطا أوجزها لنا الدكتور فريد عوض حيدر [36] فيما يلي:

1-الاتفاق في المعنى بين الكلمتين اتفاقا تاما.

2-الاتحاد في البيئة اللغوية.

3-الاتحاد في العصر.

4-ألا يكون أحد اللفظين تطورا صوتيا للفظ آخر.

3-الأضداد:

وهو دلالة اللفظ على المعنى وضده، وقد أيده علماء [37] ونفاه آخرون [38].

وتنشأ ظاهرة الأضداد في اللغة عندما تكون اللفظة صالحة للمعنيين، وذلك مثل كلمة (الصارم) التي تطلق على الليل والنهار؛ لأن كل واحد منهما ينصرم من صاحبه، وكذلك كلمة الجون التي تطلق على الأبيض والأسود وهي في اللغة الفارسية تدل على مطلق اللون.

والمستخلص أنه لا يقع اللفظ على المعنيين في وقت واحد وإنما يكون:

1- المعنى الأول لقبيلة من العرب والمعنى الثاني لقبيلة أخرى وأخذت القبيلتان عن بعضهما.

2- قد يكون الانتقال من باب الإتساع؛ أي عن طريق المجاز كان ينقل اللفظ إما عن سبيل النكتة، وإما للتفاؤل كالسليم ككلمة سلم التي تطلق على الملدوغ. أو الابتعاد عن التلفظ بما يكره كالبصير للأعمى. وقد تكون للسخرية وغيرها.

3- وقد يكون السبب ناتجا عن التطور الصوتي.

والأضداد ظاهرة لغوية اجتماعية مرتبطة بالظروف البيئية التي تحيط بها[39].

من خلال هذه الإطلالة السريعة على جانب من جوانب دراسة اللفظ والمعنى نلحظ أن الاهتمام كان منصبا على دراسة اللفظ والمعنى قصد دراسة النص القرآني، وبناء عليه كان التركيز على دراسة المعنى عند الأصوليين والوقوف على مدى التفاوت بين العلماء في نصرة اللفظ على المعنى تارة، وتفوق المعنى على اللفظ تارة أخرى، والتسوية بين اللفظ والمعنى عند عدد غير قليل من العلماء.

توسعت الدراسات بعد ذلك لتشمل جوانب شتى تنوعت وتعددت بتعدد التخصصات والاتجاهات.

اعتمدت على كتاب "الدلالة اللغوية عند العرب" فيما يتعلق باللفظ والمعنى عند الأصوليين والبلاغيين والنقاد، أما ما تعلق باللفظ والمعنى عند اللغويين فنحوت فيه نحوا آخر تجسد من خلاله الاهتمام بهذا الموضوع من خلال العلاقات الدلالية لمفردات (المشترك اللفظي-الترادف-التضاد).

نلحظ أن البحث الدلالي لم يتجاوز خطوة اللفظ والمعنى، وهما محور الدراسة على اختلاف الأساليب والأدوات؛ ولكن ما إن استقل "علم الدلالة" حتى أصبحت دراسة اللفظ والمعنى تصنف ضمن قسم من أقسام الدلالة وهو "دلالة الألفاظ"، نعني بهذا أن اللفظ والمعنى جزء من الدراسة الدلالية وليست الدلالة كلها.

إن الدراسة الدلالية وإن مكنت للمعنى وخصصت له الأطر اللائقة لدراسته فإنها في الوقت ذاته لم تهمل الجوانب المتعددة والمتنوعة التي سخرت لخدمته.

ومهما تنوعت المناهج واختلفت الأدوات إلا أنها تشكل الوحدة اللغوية انطلاقا من الصوت اللغوي والعلامة اللغوية واعتمادا على المستويات الصرفية والنحوية والسياقية وصولا إلى البحوث النفسية والاجتماعية، ومرورا بالتطورات اللغوية

وانقسام اللغات إلى فصائل، ومعالجة العناصر اللغوية ضمن الحقول الدلالية.

كما أن الدلالة اللغوية لا تقف عند حد اللفظ والمعنى في ضوء ما عرف بالشكل والمضمون، وإنما تتجاوز ذلك لتصل إلى أصغر العناصر المكونة للفظ والمعنى والوقوف على أدق جزئياته ومعالجتها في ضوء القضايا اللغوية المتعلقة بعلم الدلالة.

الهوامش :

1-الجرجاني علي بن محمد بن السيد الشريف، كتاب التعريفات، تحقيق: د.عبد المنعم الحفني، دار الرشاد 1998م، ص: 116.

2-ابن سينا، الإشارات والتنبيهات، تحقيق سليمان دنيا، القاهرة -القسم الأول، ط2، ص139.

3-قطب الدين الرازي، لوامع الأسرار في شرح مطالع الأنوار، هامش لوامع الأسرار، ص: 26.

4-الإشارات، ص: 139

5-ينظر: التهانوي، محمد علي الفاروقي، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق لطفي عبد البديع، مراجعة أمين الخولي، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر 1963، ج:2، ص:290.

6-ينظر: محمد أبو زهرة -أصول الفقه- دار الفكر العربي، القاهرة، 1377هـ، 1958م.

وينظر: د. عبد الكريم مجاهد -الدلالة اللغوية عند العرب، الدار البيضاء، د.ت، ص: 21.

7-د. السيد خليل -دراسات في القرآن الكريم-دار المعارف-القاهرة، 1972، ص: 47 وما بعدها.

8-ينظر: الرازي -التفسير الكبير، ط:1، المطبعة الشرقية، 1308هـ، ج1، ص:9.

9-ينظر: الشاطبي (إبراهيم بن موسى بن محمد اللخمي الغرناطي): الموافقات في أصول الحكام: تعليق محمد الخضر حسين، المطبعة السلفية، مصر، 1341هـ، ج:2، ص: 57،44.

10-ابن قيم الجوزية، أعلام الموقعين عن رب العالمين، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط:1، المكتبة التجارية، مطبعة السعادة، مصر، 1374هـ-1955م، ج:1، ص:218.

11-الموافقات، ج:2، ص: 57.

12-ينظر: الدلالة اللغوية عند العرب، ص: 44.

13-سورة البقرة، الآية: 275.

14-سورة المائدة، الآية 28.

15-الدلالة اللغوية، ص:25.

16-الغزالي، المستصفى في علم الأصول، ط:1، المطبعة الأميرية، بولاق، 1322هـ، ج:1، ص: 316.

17-سورة الإسراء، الآية: 32.

18-الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، مطبعة المعارف، مصر، 1332 هـ-1914م، ج: 3، ص: 93.

19-سورة البقرة، الآية: 187.

20-ينظر الدلالة اللغوية، ص: 53.

21-ميخائيل نعيمة، الغربال، ط:5، دار المعارف، مصر، ص: 83-84.

22- ينظر: ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق وتعليق د طه الحاجري، ود.محمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، 1956م، ص:5.

وينظر ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة البابي الحلبي، مصر، 1939م، ج:1، ص:197.

وينظر ميخائيل نعيمة، الغربال، ط:5، دار المعارف، مصر، ص: 83-84.

23-أمين الخولي، فن القول، دار الفكر العربي، القاهرة، ص: 53، 1366هـ-1947م.

24-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط: 2، مطبعة المنار، مصر، 331هـ، ص: 43.

25-كروتشيه (بنديتو) المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، القاهرة، 1947م، ص: 59-58.

26-الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط:1، مكتبة ومطبعة البابي الحلبيّ، مصر، 1356هـ-1938م، ج:4، ص: 136.

27-ابن خلدون، المقدمة، ط:1، لجنة البيان العربي، 1382هـ-1962م، ج:3، ص:1302-1303.

28-المثل السائر لابن الأثير، ج1، ص: 355، الخصائص لابن نبي: 220/1.

29-ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق محمد أحمد شاكر، دار المعارف بمصر، 1966م، ص: 69-64.

30- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص: 44.

31-ابن فارس، الصاحبي، مكتبة المعارف، ط:1، 1993، بيروت-لبنان، ص: 207.

32-د.نور الهدى لوشن، علم الدلالة، منشورات قاريونس، ط: 1، 1995، ص: 105-106.

33-ينظر: ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة د. كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت، ص: 72.

34-السيوطي، المزهر، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، د.ت، ج:1، ص:402.

35-ينظر: ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة

Chistian Baylon: Paul Fabre la semantique, p: 168……éditions fernand nathan 1978.

ود.نور الهدى، علم الدلالة، ص: 106.

36-ينظر: د. فريد عوض حيدر، علم الدلالة، مكتبة النهضة المصرية -القاهرة، 1999م، ص:124.

37-أحد شيوخ ابن سيد، وابن درستويه وآخرون.

38-ابن الأنباري وآخرون.

39-ينظر: د.نور الهدى لوشن، علم الدلالة، ص:115

و Roger Iedent-comprendre La sémantique-presses des marabout. S A 1974.

آخر إصدارات الجاحظية



المؤلف: هاشمي سعيداني

العنوان: أوديسية العمل الثقافي في الجزائر

نوع التأليف: سيرة

عدد الصفحات: 456

الحجم: 21/15

الناشر: التبيين /الجاحظية

السنة: 2004

حسين تومي(*)

"خالف تعرف" أو استراتيجية العنونة لدى الأديب بوطاجين

يبدو من صاحب المقال الأستاذ حسين تومي الذي أراد أن يتناول موضوع العنونة وجلب انتباه القارئ من خلاله لدى الأديب السعيد بوطاجين قد تأثر بصاحب الدراسة فوقع هو كذلك في انتقاء عنوان جالب للانتباه.

على كل حال حاول صاحب المقال أن يدرس التجربة الأولية الروائية للأستاذ بوطاجين في ضبط عناوينه واختيارها وبحث دوافعها وأبعادها.

مقدمة:

يقال في أدبيات الصحافة أن العنوان هو آخر شيء يكتبه المحرر. كما جرت العادة أن يطلب أحيانا من المبدع أن يغير عنوان كتابه كي يمكن طبعه وهذا هروبا من الرقابة المعروضة في بعض الأنظمة التسلطية. وبات مؤكدا أن الشيء الأول الذي يسألك عنه من تخبره بصدور مؤلفك، هو العنوان. هذه الإعتبارات وغيرها تجعل الموضوع قيد الدراسة جديرا بالإهتمام، خاصة إذا ما أضفنا إليها الدوافع التالية:

- الفضول الشخصي للتعرف على خصوصية العنوان الأدبي والقصصي على وجه التحديد.

- كون العناوين المستخدمة من قبل بوطاجين تمثل في اعتقادي النموذج الحي لنجاح العنونة، خاصة الخارجية أو الشاملة منها. فهذه الطريقة التي يلجأ إليها الأديب تستدعي الفضول والغرابة وحب التطلع على محتوى القصة لديه، في آن واحد، بدليل أنه صرح لي ذات يوم أنه في مناسبة من المناسبات، قد سارع أحد الوزراء الزائرين لمعرض من معارض الكتاب، لاقتناء وتصفح كتاب واحد وأوحد : "اللعنة عليكم جميعا"، وهو لبوطاجين.

(*)أديب وباحث في علوم الاتصال، جامعة تيزي وزو

- قلة الدراسات المخصصة لهذا الجانب إن لم نقل ندرتها.

ملاحظات لا بد منها:

ان الغوص في دراسة هذه العناوين والمشكلة المطروحة فيها يستدعي مراعاة عدة عوامل خارجية تتدخل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة في لجوء هذا المبدع الى هذا الأسلوب في صياغة عناوينه، خاصة الخارجية منها. فيمكن ذكر على سبيل المثال لا الحصر العوامل التالية:

– ندرة الصحافة الأدبية ان لم نقل انعدامها.

– قلة الإهتمام بالنقد الأدبي سواء كان من ذوي الإختصاص أو من قبل المثقفين بصفة عامة.

– النسبة المرتفعة للأمية في المجتمع (أكثر من سبعة ملايين أمي).

– ارتفاع تكاليف النشر والتوزيع.

– تخلي الدولة عن سياسة دعم الكتاب وبالتالي ارتفاع تسعيرة الكتاب.

– عدم تخصيص حصص مالية معتبرة للترويج والإشهار بالكتاب من لدن الناشرين.

– غياب حصص خاصة بالأدب في كل من التلفزيون والإذاعة.

– هيمنة ثقافة الصورة في العصر الحديث.

– غياب ثقافة المطالعة والجو الثقافي في المجتمع.

– الخصوصية الثقافية الشفوية للمجتمع الجزائري.

– تعدد وتنوع الأعمال الأدبية مما أدى الى خلق منافسة شديدة بين المبدعين خاصة مع بداية التسعينات من القرن الماضي، بالسماح بالتعددية الحزبية وظهور دور نشر تابعة للقطاع الخاص.

– اختصاص هذا الأديب: كونه ينتمي الى عائلة أساتذة اللغة والأدب العربي.

–الطموح الشرعي للقاص للخروج عن المألوف.

تحديد المفاهيم:

– الإستراتيجية: فضلنا أن نستعير هذا المصطلح من علم السياسة نظرا لملاءمته للموضوع. ونقصد به ذلك الأسلوب أو الطريقة التي عمد اليها الكاتب إراديا لصياغة عناوينه والتي تكشف عن منطق باطني متكامل خاص يطبع عناوين قصصه ككل. مع العلم أن الإستراتيجية هي طويلة المدى مقارنة بالتكتيك الذي تغلب عليه المرحلية.

– العنوان: نعتمد في هذه الدراسة على التعريف الإجرائي التالي: " العنوان هو عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل اليه، يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية، يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة الماوراء لغوية، وهذه الرسالة ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الإتصال". [1]

– العنوان الداخلي: هو عنوان لقصة أو لقصيدة شعرية ... يكون ضمن مجموعة من العناوين المشكلة لمجموعة قصصية... تخضع لعنوان رئيس.

– العنوان الخارجي: ان القصد منه هو ذلك العنوان المتصدر لمجموعة قصصية أو لديوان شعري... عادة ما يتم اختياره من ضمن العناوين الداخلية بناء على شروط

معينة. فيمكن نعته بعنوان العناوين وتشبيهه بالمنشيت في الصحافة من حيث درجة أهميته.

تساؤلات لا بد منها:

ان المشكلة المطروحة في عناوين بوطاجين تستدعي بالضرورة طرح عدة تساؤلات أساسية قد تستوفي مقاصدها البحثية نظرا لصعوبة وضع فرضيات تقود الدراسة:

– ما هي مميزات العناوين في الأعمال الأدبية لبوطاجين؟

– لمذا عمد القاص إلى هذه التقنية في صياغة عناوينه؟

– هل هناك منطق خاص في هذه الطريقة وهل تستطيع أن تصمد كثيرا للزمن والمكان، خاصة اذا علمنا أن الكاتب يحاول الإنتساب للعالمية؟

محاولة تصنيف العناوين:

قبل التطرق الى تصنيف العناوين الأدبية، لا بأس من الحديث بشيء من الإختصار عن العنوان العلمي والعنوان الصحفي والعنوان السجعي نظرا لخصوصياتهم ولإلقاء مزيدا من الضوء المتناول.

- **العنوان العلمي:** هو ذلك العنوان المتصدر لعمل علمي في مجال من المجالات العلمية المختلفة. ومن جملة ما يمتاز به:

– الطول: غالبا ما يكون طويلا.

_ الدقة: تكون المصطلحات الموظفة فيه دقيقة وواضحة.

– الإشارة الى المشكلة المدروسة: يجب أن تنعكس فيه المشكلة المتناولة بالدراسة.

–الإشارة الى المنهج المتبع في الدراسة.

_ تحديد الزمن والمكان وهذا في غالبية الأحيان.

- **العنوان الصحفي:** ويشترط فيه ما يلي:

– أن يكون مطابقا للموضوع.

– أن يكون قصيرا.

–أن يجيب على احدى الأسئلة المعروفة.

–أن يحمل صيغة المضارع لأن الماضي يقلل من اهتمام الجمهور ومشاركته.

– الإلتزام بالصيغة الإخبارية للعنوان الصحفي.

- **العنوان السجعي:** ونقصد به ذلك العنوان الذي يمتاز بالسجع حيث يشطر الى شطرين أو أكثر حيث يكون حرف الروي نفسه في كل شطر. ومن أمثلة ذلك:

– كشف القناع عن آلات القناع لصاحبه أبو علي رعوتسي، الجزائر، 1322 للهجرة.

– الأجوبة الفاخرة عن الأسئلة الفاجرة لصاحبه شيهاب الدين أحمد بن ادريس، الجزائر بدون تاريخ نشر.

– دليل العملة والمعاملة لصاحبه الفقري، القاهرة 1323 للهجرة.

– الفصول البديعة في أصول الشريعة لصاحبه محمود عمر الباجوري، القاهرة، 1323 للهجرة.

ويلاحظ أن هذا النوع من العناوين كان سائدا في الحضارة العربية الإسلامية (خاصة في العصر العباسي) وهذا راجع في اعتقادي الى تأثير القرآن الكريم والشعر العمودي في هذه الحضارة من جهة، والى محاولة الباحثين آنذاك ترسيخ أعمالهم في

أذهان القراء. هذا ويلاحظ التخلي التدريجي عن العنوان السجعي للذي نجده أكثر في الميادين الدينية والعقائدية.

- **العنوان الأدبي:** يمكن تصنيفه كما سيأتي مع الإشارة الى أن هذا التقسيم يخص الجانب الشكلي فقط، أما من حيث المحتوى، فهذا يتطلب الرجوع الى مضمون الأعمال الأدبية ككل والذي يستدعي بدوره دراسات مستفيضة أخرى وكذا مناهج أنسب لين يكون اللجوء الى طريقة العينات، أكثر من ضروري.

– العنوان الأحادي أو الافرادي: يحتوي على مفردة واحدة

– العنوان الثنائي: يضم كلمتين.

– العنوان المعطوف: يحتوي على مفردتين معطوفتين أو أكثر.

– العنوان-الجملة: يكون على صيغة جملة اسمية أو فعلية.

– العنوان الإستفهامي: يصاغ بطريقة استفهامية.

– العنوان التعجبي: يحتوي على علامة تعجب.

–العنوان المختزل: يتضمن نقاط تشير الى هلمجرا.

تصنيف العنوان لدى بوطاجين:

بلغ عدد عناوين القصص المنشورة للأديب 42 عنوانا. وهي تتوزع كما يلي حسب التصنيف الشكلي المذكور أعلاه:

- العنوان الأحادي أو الافرادي: عنوانا واحدا بنسبة مئوية: 4.16%
- العنوان الثنائي: 07 عناوين بنسبة مئوية: 29.16%
- العنوان الجملة: 16 عنوان بنسبة مئوية: 66.66%

والعناوين- الجمل بدورها تتوزع كما يلي:

- عنوان جملة اسمية: 13 عنوان بنسبة مئوية: 81.25%
- عنوان جملة فعلية: 03 عنوان بنسبة مئوية: 18.75%

الإستراتيجية المعتمدة في عناوين الكاتب

1/ اللجوء الى العنوان- الجملة خاصة الإسمية منها في غالبية الأحيان والتي تمتاز بطولها. وهذا في نظري أكثر رسوخا في الذاكرة من غيرها. نذكر على سبيل المثال بعض النماذج من الأدب الجزائري والعالمي:

_ الشهداء يعودون هذا الأسبوع لوطار.

_ بوح الرجل القادم من الظلام لسعدي.

_ موحا المعتوه موحا الحكيم لبن جلون.

_ أعترف أني قد عشت لنيرودا.

_ رصيف الأزهار لا يجيب لنجيب حداد.

نفس الظاهرة يمكن ملاحظتها منطقيا في الأعمال السينمائية اذا ما اعتبرنا السيناريو كجنس أدبي حيث يمكن ذكر في هذا السياق بعض الأفلام التي صمدت للنسيان:

_ موسكو لا تعترف بالدموع.

_ القطار سيصفر ثلاث مرات.

_ وقائع سنين الجمر.

_ عندما تمر اللقالق.

_ العصافير تختفي لتموت.

2/ المفارقة المثيرة:

لجأ الكاتب الى أسلوب المفارقة في عناوينه ومن أمثلة ذلك:

● أن يكون الفعل في الماضي بينما الزمن يشير الى المستقبل: " ما حدث لي غدا".

● الإعلان عن موت رجل سبق وان وافته المنية: " وفاة الرجل الميت". مع ملاحظة أنه قد ظن البعض أنه تحصيل حاصل، لكن المفارقة أقوى من ذلك خاصة اذا ما علمنا أنها مقصودة.

هذا وتجدر الإشارة بأن ميزة المفارقة في أعمال القاص لا تقتصر على العناوين بل نصادفها في كل تضاريس نصوصه مما أدى بالباحث عبد القادر بوزيدة أن يصرح: " ... بدأت أقرأ القصص قراءة فضولي، وكنت في الوقت نفسه أبحث عن شيء من المتعة التي تمنحها الأعمال الفنية. ولفت انتباهي، وأنا أسترسل في قراءة هذه القصص أن العالم الذي تصوره عالم غير عادي، عالم غريب يكاد يشبه أحيانا عالم كافكا أو ضيع الله ابراهيم خاصة في "اللجنة" و"تلك الرائحة". هي اذن قصص خارجة عن المألوف، نرتطم فيها على الدوام قد تكون هي السبب في حصول ذلك الإنطباع لدي".

3/ الخروج عن المألوف:

كيف يمكن أن نلعن الجميع في عمل أدبي؟: "اللعنة عليكم جميعا". فبالرغم من أن القاص قد تفطن لذلك بنسجه لمقدمة توضيحية لهذه المجموعة القصصية يبرر فيها العنوان، الا أن هذا لا ينتقص من استفزازه، كذلك الحال بالنسبة لعنوان المجموعة القادمة التي ينوي عنونتها: "ربنا لا تغفر لنا ".

● في عنوانه " 37 فبراير "، فضل القاص أن يضيف من 8 الى 9 أيام كاملة لهذا الشهر الميلادي، تجاوزا مرة أخرى للزمن الذي لا يعني شيئا بالنسبة اليه بدليل أنه صرح لأحد الحصص التلفزيونية (لمسات) أنه ما جدوى الأسابيع والشهور والأعوام... ما دامت الأيام تتشابه؟

● عنوان آخر عدمي هذه المرة: " لا شيء " يستدعي الإثارة والفضول بطبيعة الحال.

ان هذا الخروج عن المعتاد له ما يبرره لدى المبدع فلنسمعه: " ونحن نعرف أن الواقعية ليست أكثر من وهم، لأن الواقع والأدب يتجاوران ولا يتناغمان أبدا، أما اذا حدث العكس فان ذلك يعني حلول الفن محل الواقع والتاريخ والصحافة ".

4/ الموازنة الصعبة:

في العناوين الخارجية الشاملة، يعمد المبدع الى مفاضلة بين العناوين الداخلية للخروج في الأخير بعنوان يتصدر المجموعة القصصية المعينة. بيد ان هذه العملية من الصعوبة بمكان نظرا لصلاحية عناوين داخلية أخرى كعناوين خارجية. ففي العنقود " ما حدث لي غدا "، كان بامكانه انتقاء " السيد صفر فاصل خمسة " ليقود كل المجموعة العناوينية، كونه يخضع لنفس المنطق الذي صيغ به "ما حدث لي غدا".

أما في باقة " اللعنة عليكم جميعا "، فالأديب لم يختر العنوان الخارجي ضمن العناوين الداخلية وهذا في نظري راجع الى عدم توفر هذه الأخيرة على نفس المنطق.

5/ شيء من المحاكاة:

هناك نوع من التقارب بين العنوان: "هكذا تحدثت وازنة " وبين العنوان المعروف للفيلسوف نيتشه: " هكذا تحدث زررادشت". ففي هذه الحالة أفضل مصطلح محاكاة بدلا من السطو وهذا له ما يبرره:

_ لمست لدى الأديب استعدادا كاملا ليجد لنفسه عنوانا آخر غيره.

_ كيف للقاص أن يغامر بالسطو عن مجهود فكري لغيره خاصة والأمر يتعلق بعنوان معروف وليس بجملة أو بفقرة أو صفحة كاملة من المتن التي يسهل عليها أن تمر مرور الكرام؟ ومع ذلك أفضل أن يضع الكاتب عنوانه المعني بين مزدوجتين.وكفى.

كلمة عن الترجمة الى الفرنسية:

لقد تم ترجمة مجموعتين قصصيتين الى اللغة الفرنسية وهما: " ما حدث لي غدا " و"اللعنة عليكم جميعا " بالإضافة الى قصة : " وفاة الرجل الميت " من مجموعة قصصية تحمل نفس العنوان.

ففي المجموعة الأولى، التي حصل لي الشرف أن أنقلها الى لغة موليير، حاولت عن قصد أن أحافظ على المنطق السائد في هذا العنوان مخترقا قاعدة من قواعد اللغة – الوصول حيث كانت النتيجة: ce qui m'est arrivé demain فكان بالأحرى أن يكون : ce que demain, m'est arrivé عملا بمبدأ التقديم والتأخير. لكن فضلت أن يكون الغد مؤخرا كما في العنوان الأصلي وهذا تأكيدا على المفارقة بين الماضي والمستقبل.

وفي المجموعة الثانية: que la malédiction soit sur vous…tous، أعتقد أن الزميل المترجم قطارة مريزق كان بامكانه أن يقول soyez tous maudits وكفىكما في الطبعة الأصلية، الا أنه نحى نفس المنحى وهذا لنفس الغرض، مع اضافة فاصل من نقاط تمثل الخ.

وأخيرا، اذا ما أخذنا بعين الحسبان المعطيات الآنفة الذكر حول ظروف الإنتاج الأدبي في بلادنا من جهة والطموح الشخصي للكاتب الذي أرسى اراديا لقواعد منطق خاص في عناوينه وكذا الخصائص الفنية التي تطبع العنوان لدى هذا الأديب، من مفارقة وخروج عن المعتاد...، يمكن أن نخلص الى الإستنتاج الذي مفاده أن القاص قد وفق الى حد بعيد في هذه الطريقة من العنونة وأسلوب الكتابة ككل، مما يوحي بأنه سيكون له شأن كبير في السنون القليلة القادمة وقد تفتح أمامه أبواب العالمية ولما لا؟

الهوامش

(1) السعيد بوطاجين: الأشكال السردية عند الحبيب السائح ذاك الحنين تلك اللغة المسرودة، كتاب الملتقى الخامس عبد الحميد بن هدوقة، دار هومه للنشر، الجزائر، 2001، ص 64 .

(2) جميل حمداوي: السيماطقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1987، ص 100 .

(*) هذه العينة من العناوين مأخوذة من المجلة الإفريقية، العدد 50، ص 244 الى 296

(3) عبد القادر بوزيدة : المفارقة في بعض قصص السعيد بوطاجين، كتاب الملتقى الرابع عبد الحميد بن هدوقة، دار هومه للنشر، الجزائر، 2001، ص 165.

(4) السعيد بوطاجين: الرواية غداء المرجع السابق، ص 45.

درواش مصطفى(*)

جمالية الإلقاء وسؤال هوية النص

يطرح الأستاذ درواش مصطفى في بحثه هذا علاقة الإلقاء المرتبطة بمخارج الحروف ومكونات الفم في الإنسان وهوية النص الشعري أو النثري وكيف يلتقي الطرفان في رسم صورة الجمال والذوق الفني الأجبي، الذي يحمله النص بعدما يتمازج بالإلقاء.

إن آراء الباحثين والدارسين قد تعددت في ضبط هوية الخطاب الأدبي وتحديد آليات تفوقه، مقارنة بخطابات أخرى مخالفة، هي أقل منه مرتبة وأثرا وفعلا. إنه خطاب ينهض على جمالية اللغة، فبها يكسب استثنائيته وفوقيته وفرديته. فهل يفقد الخطاب الإبداعي الجمالي خصوصياته الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، إذا ما وظف اداة لتأكيد المرجعية والإطار؟ أم أن هويته كانتماء للاخر لا للذات، لا تتأثر بمثل هذا التحول المنهجي، فلا يفقد كينونته وحضوره، حينما يقبل طوعا أم كرها الانتقال من عالمه الخاص (العمودي) الى عالم خارجي آخر (أفقي) متضمن ومطلوب بإلحاح؟

إن الهوية مصطلح متعدد المفاهيم والدلالات، إنها ليست ثابتة (على الرغم من أنها تشير إلى عمق الشيء)، بل إنها متغيرة متجددة، من ذلك أن هوية الشعر طبعه (الأصل)، يتحول بفعل الإصرار على التغيير والإبداع إلى هوية أكثر سعة وكثافة وشمولية بصنعته.

والهوية تكشف في أبرز تجلياتها إلى ما هو أحب إلى الإنسان، إلى ما يعرفه ومطلع عليه وملمّ به، كما أنها موقف إرادي ناتج عن حضوره وقصديته، بيد أنه قد يضطر إليه لأسباب وعلل، على نحو ما هو حال صعاليك الجاهلية، وواقع العرب في إسلامهم بعد جاهليتهم وبداوتهم، إلى جانب ما يطرأ على معتنقي المذاهب والنحل والآراء الاجتماعية المباغتة، وبذلك، فإن الشيء في الهوية يكون نكرة، ثم ينقلب إلى معرفة بشروط الوعي والاختيار والحضور. وكلما ارتقى الإنسان بذوقه وفكره وآرائه، ارتقت هويته وتشعبت، وأضحت انتماء جديدا.

(*) أستاذ بجامعة تيزي وزو

ومن الصعوبات الجوهرية التي تحول دون تحقيق النص الأدبي في عموميته، لهويته الذاتية المخصوصة، كوجود واستقلال، هذه المناهج الفكرية والفلسفية والاجتماعية، التي اتخذ أصحابها ومؤسسوها، الأدب، وسيلة لتطبيق مبادئها وفرضياتها، من ذلك أن سؤال هوية النص الإبداعي في المنهج النفسي، كشف العقد والاضطرابات بواسطة الكشف عن مركزية الذات، وقد تضمحل هذه الهوية (كشف الفكرة النفسية المعبر عنها بلغة) بمجرد حصول هذا الكشف. وأن هوية النص في المنهج الاجتماعي كشف حركية المجتمع والأثر الاجتماعي، من مبدأ انعكاس الاجتماعي في المنتوج الأدبي، وطريقة تغيير المتلقي لا مجرد التأثير فيه وإقناعه، فإن الاجتماعي يسعف على استقبال إبداع الأديب وقبوله، شرط الإسهام الوجداني والنفسي، وهذا يعني أن هناك عناصر كثيرة في توجيه شعرية النص، منها علاقة الأنا بالآخر. أو القول إن الشعر غايته (هويته) قول الحقيقة وسردها، لا كونه طريقة مخصوصة في الأداء.

وإذا كان الإبداع الأدبي استثناء فوقيا في تلقيه وقراءته، مقايسة بضروب الخطابات البشرية الأخرى (القرآن الكريم هويته في إعجازه الذي هو صفة ذاتية فيه)، فإن نجاحه، كما يقرر وليم راي: "في تغيير (الشفرات المألوفة) لابد أن يؤدي إلى نجاحه في تعديل هويته، لأن الهوية جزء لا يتجزأ من تلك الشفرات، وبعبارة أخرى إن قراءة للنص الجمالي تؤدي إلى إلغاء نفسها وتحتاج إلى قراءة ينتج منها تغيير آخر في الشفرة، وهذا التغيير يتطلب بدوره قراءة أخرى وهكذا إلى ما لانهاية "[1]. وهذا يعضد الفكرة القائلة إن هوية النص الأدبي ليست ثابتة ولا نمطية آلية، إذ لا يمكن الحكم عليها كفاعلية بمجرد الإحساس بالشيء.

ولا يمكن أن يكون ذاته تكوينا كاملا أبدا، وليس له وجود كامل أبدا، لأن هويته تكمن في وظيفة للتوتر بين أفكار لا يمكن الجمع بينها"[2].

والنص يملك قابلية تداولية، تتعدد فيها هوياته وتتباين، لكنه كائن لغوي مستقل (يكسب شعريته بالقراءة). يملك هويته المخصوصة، التي يفرض وجوده على القارئ، أي أنه يحقق شروط هويته (بنية مغلقة) بتجسيده للرمز، لا للمضمون، من خلال تلك القدرات الذاتية للغة، التي تكسبها تمكينا وخرقا لمعتاد المألوف.

لما ألف أدونيس كتاب (النص القرآني وآفاق الكتابة)، ضمنه رأيه الفكري والنقدي لمصطلح (الهوية). إنه مصطلح، ليس منفصلا عن الوعي والكشف والسؤال الدائم، مادام يتصف الحركة ويجلي التوتر بين الأنا والآخر. ففي منظور أدونيس: "أن الهوية ليست في ما ثبت واتضح، بقدر ما هي في ما يتغير، ولم يتضح بعد"[3]. فالهوية هي التحول الإبداعي، بإزاء الثابت النمطي، الذي لا يكشف، بل يصف، ويتأثر ولا يؤثر. ومن هنا وجب أن تكون هوية الإنسان تجسيدا لـ: "جدل بين ما هو كائن وما يكون. إنها أمامه أكثر مما هي وراءه، وصفه جوهريا، إرادة خلق وتغيير"[4]. ولأن الهوية تتحقق بالكشف في كليته والانفتاح في عمقه، فإنها ليست: "موروثا نرثه، بقدر ما هي إبداع نحققه، فالإنسان خلاقا للكائنات

كلها، يبدع هويته فيما يبدع حياته وفكره"[5]. وفي هذا المقام الرؤوي، تبرز دينامية الثقافة الكتابية نوعا وكيفا في تحديد مصطلح الهوية الذي يزداد أثره بمدى إدراك المتلقي للإبداع، فإن المتلقي متصل بالوعي ومشتغل به، والخطاب الشعري في نقد أدونيس لا تكمن صعوبته في ذاته، ككيان، إنما ترجع إلى نوعية ثقافة المبدع ووعي المتلقي بالعملية الإبداعية.

وفي المجتمع العربي، يرتبط مفهوم الهوية، مثلما يردد أدونيس باللغة والدين: "يولد هذا المفهوم، كما يعاش، قراءة تقوم على الحنين إلى الوحدة الأصلية: وحدة الأمة، وحدة اللغة، وحدة الوطن، ووحدة السلطة، وهي، بوصفها كذلك، قراءة إيديولوجية ترى النص الشعري مكانا لصراع الأفكار والاتجاهات، أي أنها تحوله إلى نص سياسي، وعندما تعجز هذه القراءة عن تكييف هذا النص مع أغراضها تسميه صعبا... إنها قراءة توحد بين اللغة والهوية"[6]. وبفعل تطور فكر الإنسان، يمكن للهوية أن تتسع ولا تنقبض إلا أن العولمة التي فرضت نفسها على الفكر المعاصر اقتصادا وسياسة واجتماعا، تحتم وجوب البحث في الشروط الذاتية والموضوعية، والتي من شأنها أن تحفظ الاستقلال وتحاصر غايات العولمة البعيدة والخفية، وفي عالم حافل بالمنافسة، التي لا يخلو غرضها من فرض ثقافة الآخر وحضارته وأسلوبه في تسيير شؤون الأمم والشعوب والجماعات.

إن النص الإبداعي، يظل نصا إبداعيا، بمعزل عن ضغوطات المرجعية وتصوراتها المختلفة، وأحكام القيمة التي أصبح فيها النص عبارة عن أداة من أدوات إيصالية مختلفة. وانطلاقا من فرضية كون النص الأدبي نصا لغويا/جماليا استثنائيا، ووحدة محددة، فهل أن إلقاء الشعر أمام جمهور سامع، يقوض أركان هذه الخصوصية؟ أم أنه يوسع فيها ويثريها؟

إن الإلقاء في أدق دلالاته هو وسيلة من وسائل كيفية استيعاب النص الشعري، ويعبر عن ارتباط الكلمات بالأشياء، ويكشف عن صنعة الشعر. مما يؤكد صلة هوية النص به، لأن وظيفته تتمحور أساسا في الرغبة في انتشار الشعر وسعته وتميط اللثام عن فطه وتفوقه، لاسيما إذ تم الإلقاء بأداء نموذجي، لأن من شأنه أن يحقق متعة لدى السامع، كما أنه بالإلقاء الجمالي يتم ضبط المعنى والتحكم فيه، وتتخلق الاستجابة، إذ ينشأ عنه رد فعل، يكشف عن وجود أثر مميز، يتباين فيه السامعون.

والإلقاء كطريقة أخرى في التعريف بالشاعر وهوية شعره، ينم عن قدرة هذا الشاعر المؤلف على الارتجال والبداهة في مواجهة جمهور متذوق وعارف، لذلك لا يخلو مصدر بلاغي أو نقدي تراثي من إيراد دلالات مختلفة للإلقاء الجمالي، من خلال مصطلح (الإنشاد)، دليلا على القول والنظم، والشاعر لا يقول الشعر لذاته، ولكن للآخر الذي يسمعه ويحكم عليه بمقدار تأثيره فيه، لمعرفته ه مسبقا. كما أن للإلقاء رابطة عضوية بهيمنة الشفاهي وإدارته لصيغة استقبال الشعر، وقد أكد النقاد أن تذوق الشعر شرط لوجوده، وبالإلقاء يحس السامع بحلاوة الشعر، التي هي إحساس الطابع الفطري (الأول) بوقع الجميل، شرطه حسن الصوت وجماله وقدراته الذاتية

في الاستحواذ على المتلقي السامع، فإن السماع موافق للطبع، على نحو ما يقرره نص السراج الطوسي: "وكذلك الأشعار فيها معان دقيقة ورقة وفصاحة ولطافة وإشارات فإذا علقت هذه الأصوات والنغمات على هذه القصايد والأبيات يشاكل بعضها بعضا بموافقتها ومجانستها ويكون أقرب إلى الحظوظ وأخف محملا على السراير والقلوب وأقل خطر لتشاكل المخلوق بالمخلوق"[7] ويشير السراج الطوسي أيضا إلى موافقة السماع للطبع (السماع درجات ومراتب): "فمن السمع بطبعه اشترك فيه الخاص والعام وكل ذي روح يستطيبه الصوت الطيب لأنه من جنس الروح روحاني "[8].

وتكمن علاقة الإلقاء بالملقى (الجمالي) في التركيز على نظام القصيدة وصياغتها (أسلوب إنشائها). لا لابد للخطاب أن يكون واضحا، ومواده اللغوية فصيحة ومتداولة (مفهومة). ومن هنا فإن اختيار اللفظ لغرض الإلقاء وإحداث الأثر، يبين أن النص الشعري، لا يصل إلى الآخر إلا إلقاء، ليكون كذلك أثره أبلغ، والتشكيل الشعري مواصلة المباشرة والدالة بين الشاعر والمتلقي، وبين النص الشعري والمتلقي، وهذه الصلة موصولة بما يملكه الآخر من ذوق، إذ الصوت المسموع هو حركة لإثبات الوجود، والأطباء يذهبون إلى أن للصوت الحسن (الجميل) أثرا في جسد الإنسان، إنه يسري في العروق، فيصفو الدم وتخف الحركات.

وفي بحوث إخوان الصفاء الصوتية، تعرضوا إلى البعد الفيزيائي للصوت، فربطوه بالهواء، الذي هو جوهره وأصله: "إن لكل صوت صفة روحانية تختص به خلاف صوت آخر، فإن الهواء، من شرف جوهره ولطافة عنصره، يحمل كل صوت بهيئته وصيغته، ويحفظها لئلا يختلط بعضها بعض، فيفسد هيئاتها، إلى أن يبلغها إلى أقصى غاياتها عند القوة السامعة، لتؤديها إلى القوة المفكرة"[9] وتطرقوا إلى أثر طبيعة الهواء في وضوح سماع الصوت أو اضطرابه: "وكذلك السمع لا يدرك من الأصوات في وقت سكون الهواء وهدوء الريح"[10]. وذهب إخوان الصفاء أيضا إلى أن الأذن مختصة بالسمع.

والصوت الذي هو عرضي في بحث ابن جني، ليس مشاكلا للحرف، إذ أن النحو بين التراثيين، كما يؤكد الحاج صالح، كانوا: "يسمون حرفا أقل ما يمكن أن ينطق به من الكلام غير مفرد"[11]. لقد تبين للغويين، إذن أنه لا يمكن أن يتم النطق بحرف واحد في اللغة. إنهم لم يكونوا يفرقون بين الحرف والصوت، ولكن ابن جني تطرق إلى الفرق بينهما[12]. فالصوت عندهم يقابل الحرف، ويستدلون على ذلك أن الهمزة إنما هي صوت وليست حرفا، وهكذا فإن الصوت متميز من الحرف ومخالف له، فإذا كان الحرف رمزا كتابيا لتمثل الصوت، وينعت على أنه سلبي وعديم الدلالة، فإن الحرف، وهو عند النحاة كل لفظ حكي به صوت، يعد الجزء المادي المنطوق في الكلام، الذي يحس الفرد أثره ويسمعه (ما وقع في أذن السامع). وهذا من شأنه أن يؤدي إلى القول إن البنية الصوتية هي إحدى الأنظمة المكونة للبنية اللغوية المتداخلة.

نصوص مترجمة

ترجمة الطيب بن رجب[*]

ميكروميجاس - فولتير - الروح الجديد

الفصل الرابع
ما جرى لهما على كرة الأرض

وبعدما أصابا بعض الراحة لبعض الوقت طعما في فطورهما من جبلين أعده لهما خدمهما إعدادا كان على جانب من النظافة. وبعد ذلك طلبا التعرف على ذاك البلد الصغير الذي نزلا به. فسارا بادئ بدء من الشمال إلى الجنوب. وقد كانت خطوات الطارقي العادية وخطوات صحبه من زهاء الثلاثين ألف قدم ملكي. أما قزم زحل فكان يتبعهم من بعيد لاهثا. والحال أنه كان عليه أن يخطو زهاء الاثنتي عشر خطوة مقابل قيام الآخر بخطوة. فتصوروا - إذا ما سُمح لنا بالقيام بمثل هذه المقارنات-كلبا ذا فرو صغيرا أيما صغر يتبع نقيب حراس ملك بروسيا. وبما إن هؤلاء الغرباء كانوا يسيرون بسرعة عظيمة. فقد قاموا بدورة حول الكرة في ست وثلاثين ساعة. أما الشمس- وإذا ما أردنا الحق قلنا الأرض- فتقوم بمثل هذه الرحلة في يوم كامل. ولكن لا بد من التذكير أن السير لأيسر للمرء يسرا عندما يدور على محوره منه عندما يضرب ماشيا على قدميه. فهاهما إذن يرجعان إلى المكان الذي منه انطلقا بعد أن شاهدا تلك البركة التي لا تكاد ترى بالنسبة إليهما والتي تدعى البحر الأبيض المتوسط. ويشاهدان ذاك المستنقع الآخر الذي يحيط -وقد دعي بالمحيط العظيم- بجنوة الخلد هذه [15]. والذي لم يسر فيه القزم إلا بساق واحدة لم يبلغ منها الماء سوى النصف. أما

يطالع القارئ في هذا العدد

الجزء الثاني من هذا المقال

[*] أستاذ بجامعة صفاقس، تونس.

الثاني فما كاد الماء يبلل قدميه. وقاما بكل ما استطاعا القيام به. وقد أخذا يجيئان ويذهبان مفتشين من تحت ومن فوق سعيا منهما لرؤية ما إذا كانت هذه الكرة مسكونة أم لا. ولقد انحنيا، وتمددا. وجسا في كل مكان. ولكنهما - وقد كانت عيونهما وأيديهما غير متناسبة البتة مع الكائنات الصغيرة التي تدب هنالك - لم يفوزا بأي إحساس بوسعه أن يجعلهما يشتبهان في أننا وإخواننا الآخرين سكان هذه الكرة نحظى بشرف الوجود لاغير. وقد أقرّ القزم ذاك الذي كان يحكم في كثير من الأحيان على الأمور بشيء من التسرّع- أقر بادىء ذي بدء بأنْ ليس ثمّة من ساكن على سطح الأرض. فكان دليله المفضل أنه لم يكن قد رأى أحدا. أمّا مكروميجاس فقد أشعره بكل أدب أنّ تفكيره ذاك ليس بقويم. قال له: أنت لا تبصر بعينيك الصغيرتين بعض النجوم التي حجمها جزء من خمسين مما أبصره بوضوح. فهل تراك مستنتج من ذلك أن تلك النجوم غير موجودة ؟

فقال القزم : ولكنني جسستها جسا.

فأجاب الثاني : ولكنك أخطأت الحس الصحيح.

فقال القزم : ولكن هذه الكرة سويت بشكل غير قويم. فبناؤها لهو في غاية انعدام الانتظام وعلى شكل يبدو لي مضحكا إضحاكا. فكل ما أمر يبدو هنا قد غرق في الفوضى. ألست ترى هذه الجداول الصغيرة التي ليس ثمة من بينها جدول واحد يتجه اتجاها مستقيما وهذه المستنقعات التي ليست بمستديرة ولا بمربعة ولا ببيضوية ولا بذات شكل منتظم وهذه الحبات الصغيرة المدببة التي ازبأرت بها هذه الكرة وكشطت قدمي؟

(ولقد كان يقصد الجبال) ثم أتراك ملاحـ كذلك شكل هذه الكرة بكاملها كيف هـ مسطحة عند القطبين؟ وكيف تدور حـ الشمس دورانا أخرق جاعلا مناخـ القطبين بالضرورة عقيمة أيما عقم ؟ وفـ الحقيقة ما يجعلني أفكر أنْ ليس ثمّة من أ هنا هو أن بشرا عقولهم سليمة - على يبدو لي - ليس بوسعهم أن يقبلوا بالبقاء هذا الموضع.

قال مكروميجاس : أي هـذا ! فربّـ كان البشر الذين يسكنونه ليسوا بذوي عقـ سليمة. ولكن ثمة بعض الدلائل تؤكد أن هذا لم يجعل البتة للاشيء. فكل ما شـ يبدو على حد قولك غير منتظم لأن كـ شيء قد قُدّ بشكل واضح ومنتظم في ز والشعرى. ويحك ! فربّما بهذه الحجّة نفـ كان ثمة هنالك بعض الاضطراب. ألم لك بأني كنت قد لاحظت في رحلاتي تنو ؟ فردّ الرّحلي على هذه الحجج سائر وما كانت هذه الخصومة لتنتهي أبدا لو لـ يمزّق بالصدفة مكروميجاس- وقد احتدم الحديث - خيط عقده عقد الألماس. فـ الألماس. وكان حجارة صغيرة متفاوتـ الأحجام. أضخمها كان يزن أربع مائة ر وأصغرها خمسين. فالتقط القزم البعـ منها. واتضح له حين قربها من عينيه أنّهـ بما كانت قد صقلت عليه تشكل مجا رائعة. فاتخذ من بينها مجهرا صغيرا قطر من مائة وستين قدما. فوضعه علـ عينيه. أما مكروميجاس فقد اختار له و من خمسمائة وألفي قدم. ولقد كانت تلك المجاهر رائعة. ولكنهما لم يبصرا بها فـ بادئ أمرهما شيئا على ما قدّمته لهما مـ عون.

فبات لزاما عليهما التوافق معها. وقد لمح ساكن زحل في آخر سعيه شيئا ما يتحرك بين موجتين في بحر البلطيق : إنه حوت البال. فأخذه بخنصره بحركة بارعة أيّما براعة. ثم وقد وضعه على ظفر إبهامه أراه للطارقي الذي طفق للمرة الثانية يضحك من فرط الصغر الذي كان عليه سكان كرتنا. وسرعان ما تصور الزحلي- وقد اقتنع أن عالمنا مسكون- أنه لم يكن كذلك مسكونا سوى بحوت البال : وبما إنه كان مخاصما أريبا فقد طلب أن يكشف له من أين تستمد الحركة هذه الذرة التي هي في غاية الصغر؟ وإذا ما كانت تحظى بأفكار وإرادة واختيار. وحرج مكروميجاس بالأمر غاية الحرج. ففحص ذلكم الحيوان بصبر وأناة. وقد كانت نتيجة الفحص ذاك أنّ ليس ثمّة من سبيل للاعتقاد أن روحا ما قد سكنت فيه. ثم كان أن مال كل من رحالتينا إلى الاعتقاد أن ليس ثمّة من روح في مسكننا لمّا أن لمحا بواسطة المجهر شيئا ما ضخما ضخامة حوت البال قد طفا على سطح بحر البلطيق. ونحن نعرف أنه كان ثمة في ذلك الوقت بالذات سربة من الفلاسفة كانت في طريق العودة من الدائرة القطبية أين ذهبوا يجرون أرصادا لم يكن أحد حتائذ قد تبين حقيقتها. وقد أوردت الصحف أن سفينتهم شحطت على سواحل بوتنيا [16] وأنهم لا قوا مشقة كبيرة لينجوا بأنفسهم. غير أننا في هذا العالم لن يكون بوسعنا الفوز بخفايا الأمور. وإني سأقص عليكم بكل بساطة كيف حدثت الحادثة دون أن أضيف إليها من عندي. وذلك ليس ممّا يعد جهدا يسيرا بالنسبة إلى المؤرخ.

الفصل الخامس

ما جرب الرحالتان وما استدلا به

مدّ مكروميجاس يده مدا رفيقا إلى الموضع الذي ظهر فيه ذلكم الشيء. وقدم إصبعين، وسحبهما خوف الخطأ. ثم وقد فتحهما، وأغلقهما. التقط السفينة التي كانت تحمل أولئك السادة بمهارة فائقة. ووضعها كذلك فوق ظفره دون أن يضغط عليها ضغطا زائدا خوف أن يسحقها. قال قزم زحل : "هو ذا حيوان مختلف غاية الاختلاف عن الأول". ووضع الطارقي الحيوان المزعوم في تجويف كفه. فطفق الجميع في جبنه وذهاب المسافرين وأفراد الطاقم الذين حسبوا أن قد اقتلعهم إعصار. فخالوا أنفسهم فوق صخرة من الصخور. وأخذ البحّارة براميل خمر. فألقوا بها على يد مكروميجاس. ثم نزلوا فوقها. وأما المهندسون فأخذوا أرباعهم وقطاعات دوائرهم وفتاتين لابونيتين [17]. ونزلوا فوق أصابع الطارقي. ولقد أتوا صنيعا جعله يحسّ أخيرا بشيء يتحرك قد نغز أصابعه. ولقد كان عصا من حديد أولجوها مقدار قدم في سبّابته. فقدر بهذا الوخز أن شيئا قد خرج من ذلك الحيوان الصغير الممسك به. ولكنه لم يحزر بادئ بدء بطائل أمر. فالمجهر الذي ما كان يكاد يميّز بين حوت البال وبين السفينه لم يكن له من مفعول على كائن لا يُرى بمثل ما لا يُرى بشر. وإني لست بساع في هذا المقام إلى أن أصدم زهو أحد. ولكنني ألفيت نفسي مضطرا إلى أن أترجى ذوي الخطر أن يقفوا معي ههنا على هذه الملاحظة الهيّنة : إنه إذا ما طلنا بطول البشر ذاك الذي هو زهاء الخمسة أقدام. فإننا نكون – ونحن

فوق الأرض- على هيئة أعظم من تلك التي يكون عليها فوق كرة ذات محيط من عشرة أقدام حيوان يحظى على التقريب بطول هو جزء بوصة من ستمائة جزء. فلتتصوروا إذن جوهرا من الجواهر يكون بوسعه أن يُمسك بالأرض في يده. وتكون له أعضاء تتناسب مع أعضائنا نحن. بل إنه لأمر وارد أن يوجد عدد كبير من تلك الجواهر. فتصوروا - أرجوكم. والحال هذا.- ماذا سيكون رأي تلك الجواهر في هذه المعارك التي كلفتنا قريتين كان علينا ردّهما ؟.

وإني لست بشاكٍّ البتّة في أن نقيبا من نقباء رماة الرمّانات الطوال [18] -إذا ما قرأ هذا الأثر - سيطيل بقنسين إثنين على الأقل قلنسوات فصيله. ولكني أحذره أنه عبثا يأتي. وأنه ورجاله لن يكونوا البتّة إلا متناهيي الصغر. ثم أيّ براعة كان لا بدّ منها لفيلسوفنا فيلسوف طارق حتى يتمكن من إبصار تلك الذرّات التي تحدثت عنها الساعة ؟ فحين لوونهوك وهارتزوكر [19] كان الواحد منهما أول من رأى أو أول من اعتقد أنه رأى الحبّة التي منها تخلقنا. فاكتشافهما ذاك لن يُعدّ اكتشافا مدهشا غاية الدهشة. وأي حبور عرا مكروميجاس وهو يشاهد تلك الأجسام الصغيرة تتحرك.فيتفحصها تدور. ويتبعها في كل ما يصدر عنها من فعال! وكم صاح ! وكم كان وضع بكل غبطة المجهر من مجاهره بين يدي رفيقه رفيق رحلته تلك ! ولقد كان كلاهما يردّد مع الثاني في نفس الوقت : " إني أراهم. وأنت ألست تراهم يحملون أحمالهم. وينحنون بظهورهم. وينهضون؟"

وكانت أيديهما -وقد تكلما بهذا الكلام - ترتعش مُتعةً بما شاهدا من أشياء جديدة أيّما جدّة وخوف أن يضيعاها. واعتقد الزحلي - وقد انتقل من إسراف في الهور إلى إسراف في الرّعونة - أنه رآهم يتعاطون فعل التّوالد. فقال : ويح أمّهم ! لقد فاجأتُ الطبيعة بعامل الوقائع ". ولكن المظاهر خدعته. وذلك ما هو مُطّرد الحدوث سوا أستخدم المرء المجاهر أم لم يستخدم.

الفصل السادس

ما حصل لهما مع البشر

ولمح مكروميجاس - وهو أشد ملاحظ من القزم - لمح بوضوح أن تلك الذرّات كانت تتحدث فيما بينها. فأشعر بذلك رفيقه الذي وقد عراه الخجل جرّاء استهانته بموضوع التّوالد أبى أن يصدق أن بوسع مثل هذه الأنواع أن تتبادل فيما بينها أفكارا وقد كان حظي بمنة اللغة حظوة الطارقي بها. ثم لم يسمع البتّة بذرّاتنا تتكلّم. فافترض أنها لا تتكلم. ثمّ كيف تكون لهذه الكائنات الدقيقة غاية الدقة أعضاء تصويت؟ وماذا بوسعها القول بها؟ فالكلام يقتضي التفكير أو يكاد. فإن هي فكرت باتت لديها معادل للروح. والحال هذا فعزو معادل للروح لهذا النوع من الكائنات بَدَا له مُحالا من المحال.

قال الطارقي : ولكنك كنت اعتقدت الساعة أنهم يتجامعون. فهل أنت تعتقد أن بوسعهم الجماع دون أن يكونوا حظوا بالتفكير ودون النّطق ببنت شفة أو على الأقل دون أن يسمعوا من غيرهم ؟ زد على ذلك. هل تراك تفترض أنّ توليد دليل أصعب من إنجاب طفل ؟

فردّ القزم قائلا: لم أعد أجرؤ على التصديق أو على النّفي. لم يعد لي من رأي

فلا بُدّ أن نسعى لفحص هذه الحشرات. ثم نأتيَ بعد ذلك إلى الاستدلال.

فأجاب مكروميجاس : لقد أصبت كبد الحقيقة.

ثم ما لبث أن أخرج مِقصًا به قصّ أظافره. وبقلامة من إبهامه صنع على الفور منه بوقا ناطقا عظيما عظم برميل ضخم. ثمّ وضع أنبوبه في أذنه. وكان محيط البرميل قد غلف السفينة وسائر نوتيتها. فكان أضعف الأصوات ينفذ في ألياف الظفر الدائرية. فيلفي المرءُ الفيلسوفَ الموجود في الأعلى سامعا بحيلته تلك وبوضوح طنين تلك الحشرات الموجودة في الأسفل. وقد توصل في ساعات قليلات إلى تمييز كلامهم ثم في الأخير إلى سماع اللغة الفرنسية. وقد أتى القزم ذاك الصنيع نفسه وإن بكثير من الصعوبة. وكانت دهشة الرحالتين تعظم في كل لحظة وحين. إذ كانا يستمعانِ إلى عَثّة تتكلم بكلام كان على جانب من السَّداد. فبدا لهما هذا الدور من الطبيعة غير قابل للتفسير. وإنكم ستعتقدون بأن الطارقي وقزمه كانا على أحرّ من الجمر ليتحدثا إلى تلك الحشرات. وأنه كان يخشى أن صوته الذي كان في قوة الرعد وبالخصوص صوت ميكروميجاس[20] سيصمّان العثث دون أن يُسْمَعَا من قبلها. فكان لا بدّ لهما من خفض أصواتهما. فوضعا في فميهما نوعا من المساويك وصلت أطرافها المذلّقة بالقرب من السفينة. وكان الطارقي يضع القزم على ركبتيه والسفينة بنوتيتها على ظفره. وكان ينحني برأسه. ويتكلم بصوت خفيض. ثم وقد اتخذ له جميع تلك الاحتياطات واحتياطات أخَرَ. طفق يتحدث بهذا الحديث : " أيتها الحشرات الخفيات التي تلهت يد الخالق بأن تخلقتها في هوة متناهي الصغر ! إني أحمده على تكرمه بأن كشف لي عن أسرار كان النفاذ إليها يبدو مستحيلا من المستحيل. وقد لا يتفضل أحد في بلاطي بالنظر إليكن. ولكنني أعلن أني لا أزدري أحدا. وإني لعارض عليكن حمايتي".

وإذا كان ثمّة من اندهش من هذا الكلام أكثر من غيره فإنما هم أولئك الذين استمعوا إليه. إذ لم يكن بوسعهم أن يحزروا من أين جاء. وقد ألقى مرشد السفينة صلوات التعاويذ. وجدف نوتيتها. وأمّا فلاسفتها فوضعوا نسقا فلسفيا. ولكن مهما وضعوا من أنساق. فليس بوسعهم البتة أن يحزروا بمن كلمهم. وقد أعلمهم حينذاك قزم زحل. ذاك الذي كان صوته ألطف من صوت مكروميجاس - أعلمهم في كلم قليلة بأي نوع من الأنواع عُقِدَ أمرهم. وقصّ عليهم رحلتهما من زحل. وأحاطهم علما بمن هو السيد ميكروميجاس. وسألهم إذا ما كانوا دائما على هذا الحال التعس الذي هو على غاية القرب من التلاشي؟ وسألهم ما هم صانعون في كرة تبدو ملكا من أملاك حوت البال؟ وإذا ما كانوا سعداء؟ وإذا ما هم يتكاثرون؟ وإذا ما كانت لهم روح؟ وسألهم مائة سؤال آخر من الطبيعة نفسها.

ورصد أحد المناكفين من زمرة الفلاسفة كان أجسر من الآخرين. وكان قد صُئم ممّا حصل من شكّ في أمر روحه - رصد مخاطبه بوُرَيْقات صوّبها فوق رُبْع[21]. وتوقف مرتين. وفي الثالثة تحدث بهذا الحديث : ولأنّ طولك يا سيدي من الرأس إلى القدم يساوي ألف قامة فأنت تعتقد أنّ...

فصاح به القزم قائلا : ألف قامــة ! آه يا لعدل السّماء ! من أين لــه أن يعــرف بطولي ؟ أيقول ألف قامة ؟ إنه لا يخطــئ ولو ببوصة واحدة. ماذا؟ أتكون هذه الــذرّة قد قاستني؟ إنّها لمهندسة. وإنهــا لتعــرف بطولي. أما أنا الذي لا أراها سـوى مـن خلال مجهر فلا أعرف لهـا طــولا. قــال العالم: لقد قــستـــك. وإني سأقيــس رفيقك الجسيم ذاك قياسا صــحيحا. وقبــل فخامته الاقتراح. فتمدّد بطوله. إذ إنّــه لـو ظلّ واقفا لجاوز السحاب بكثير. وزرع لــه فلاسفتنا شجرة عظيمة في موضع لن يسميه باسمه غير العالم العلامة سويفت [22]. أمّــا أنا فإني أتحفظ تحفظا من أن أسمّيه بسـبب احترامي الكبير للسيدات.ثم وبسلسلة مـن المثلثات المعقودة ببعضها البعض توصلوا إلى أن من يشاهدونه هو بالفعل شابّ طوله مائة وعشرون ألف قـدم ملكـي. فنطـق حينذاك مكروميجاس بهذه الكلمات : إنّي لمُدرك أكثر من أيّ وقت مضــى أن لـيس على المرء أن يحكم بشيء علـى حجمـه الظاهر. ربّاه! يا من مننت بالإدراك علـى جواهر تبدو علـى غايـة الزرايـة ! إن متناهي الصغر ليكلفك اليسير مثلما يكلفـك متناهي الكبير. وإذا كان من الميسور وجود كائنات أصغر من هذه فسيكون بوسـعها كذلك أن تحظى بفكر أرقى من فكـر هـذه البهائم الشامخات التي شاهدتها في الســماء والتي بوسع قدم واحد من أقدامها أن يغطي كامل الكرة التـي وطئتهـا. فأجابــه أحـد الفلاسفة بأنه بوسعه أن يعتقد بكل يقـين أن ثمة كائنات ذكيّة هي أصــغر بكثيــر مــن الإنسان. وقصّ عليه ليس سـائر مـاوراه فرجيل عن النحل من هراء[23]. ولكن سائر ما اكتشــفه سـوامردام[24] ومــا شــرّحه ريومور[25]. وأحاطه علما في نهاية الأمـر أن ثمة حيوانات هي بالنسبة إلى النحل مـا النحل بالنسبة إلى الإنســان. وبمثـل مـا الطارقي نفسه بالنسـبة لهـذه الحيوانــات الضخام التي تحدث عنها. وكذلك بمثل مـا هي هذه الحيوانات الضخام بالنسـبة إلــى جواهر أخرى لا تبدو إزاءهــا إلا شـبيهة بذرات. وأصبحت المحادثة شيئا فشيئا على غاية من الأهمية. فألقى مكروميجاس بهـذا الحديث :

الفصـل السابــع

الخاتمــة

"أي أنت أيتها الذرات الــذكيات التـي تلهّى الكائن الأزلي بأن أبدى فيها براعتــه وقدرته؟ لابد أنكــن ذائقــات دون ريـب لخالصات الملاذ في كرتكن. فأنتن – وأنتن ليس لكنّ غير النزر اليسير مـن المــادّة. وعلى ما يبدو أنتن روح خالص– فأنتن لا بد قاضيات حياتكن في الحب والتفكير. فتلك هي حياة الأرواح الحقّ". وإني لم ألف فـي أيّ ما مكان السعادة الحقّ. غير أنها لابد لها قد وجدت هنالك عندكن دون ريب. وهـز سائر الفلاسفة علــى وقــع هــذا الكـلام رؤوسهم. وبادر واحد منهم. وهو أشـدهم صراحة. بالقول الصــادق : إنــه إذا مـا استثنينا عددا قليلا من السكان هـم علـى بعض الجلال. فالباقي إنّما هم خلـيط مــن المجانين والأشرار والتُّــعَّس. وقال: نحن نحظى من المادة بأكثر ممّا يلزمنا. فنـأتي كثيرا من الشرور. إذا ما كان مصدر الشرّ المادة. ونحن نحظى بكثير من الــروح. إذا ما كان مصدر الشرّ الروح. فهل أنت على علم بأنه على سبيل المثال ثمّة فـي هــذه

الساعة التي أحدثك فيها مائة ألف مجنون من جنسنا ممن يغطون رؤوسهم بالقبعات يقتلون مائة ألف سائمة أخرى ممن يغطون رؤوسهم بالعمامات. أو إنهم يتعرضون للذبح من قبلهم. وبأن هذا إنما هو العُرف الجاري به العمل في سائر الأرض من عصور سحيقة ؟ (26)

فارتعدت فرائص الطارقي. ثم سأل ما السبب الباعث على مثل هذه النزاعات الفضيعة الدائرة رحاها بين هذه السوائم العجفاء أيّ عجوف. فقال الفيلسوف : إن الأمر ليتعلق بكدس من أكداس الطين كبير كبر كعبك. وليس لأن ثمة من بين هذه الملايين من البشر الذين يذبحون بعضهم بعضا من يدعي امتلاك مجرّد قشّة على ذلكم الكدس. بل يتعلق أمره بمعرفة ما إذا هو على ثمة رجل يدعى سلطانا أو على ثمة رجل آخر يدعونه قيصرا. واعلم أن لا هذا ولا ذاك شاهد أو سيشاهد ذاك الركن الصغير من الأرض ذات الأمر. ولا تكاد سائمة من هذه السوائم التي تتناوب ذبح بعضها البعض يشاهد الحيوان الذي من أجله يتذابحون[6] [2]. فصاح الطارقي ساخطا. وقال : " الويل لكم أيها التعس! هل لنا أن ندرك هذا الفرط من الغيظ المجنون؟ وإنه لتتملكني الرغبة في أن أخطو خطوات ثلاث. وأن أسحق بضربات ثلاث من رجلي كامل هذه المنملة التي يسكنها هؤلاء القتلة التافهون.

فأجابوه: لا تُعَنِّي نفسك كل هذا العناء! إنهم يبذلون ما وسعهم من الجهد من أجل حتفهم. ولتعلم أنه في ظرف عشر سنوات لن يبقى جزء من مائة من هؤلاء البائسين. ثم فلتعلم – أنهم ما لم يتمكنوا من سل سيوفهم – سيقضي عليهم جميعا تقريبا الجوع والإرهاق والمغالاة. وإنهم ليس هم من يستوجب العقاب. بل هؤلاء الهَمَجُ الجالسون الذين هم في كنف خلواتهم يأمرون في وقت هضمهم لطعامهم بقتل مليون من البشر. ثم بعد ذلك يحمدون الله عنه علنا. وكان أن تأثر الرحالة شفقة بالجنس البشري الضئيل الذي اكتشف فيه تباينات مدهشة غاية الدهشة.

فقال لأولئك السادة : بما إنكم تدخلون في عداد النزر القليل من الحكماء. ثم أنتم على ما يبدو لا تقتلون أحدا بسبب المال. قولوا لي – أرجوكم – بما أنتم منشغلون ؟

فأجاب الفيلسوف: نشرّح ذبابا. ونقيس خطوطا. ونجمع أعدادا. ونحن متفقون حول مسألتين أو ثلاث نحن نفهمها ومتخاصمون حول ألفين من المسائل أو ثلاثة آلاف لا نفهمها.

وما لبث أن خطر للطارقي والزحلي سؤال تلك الذرات الناطقة عن الأمور التي يتفقون حولها. فقال: كم قستم البعد بين نجم الشعرى و النجم الكبير في الجوزاء.

فأجابوه جميعا في نفس الوقت: إثنتان وثلاثون درجة.

– كم البعد من هنا إلى القمر حسب رأيكم؟

– ستون نصف القطر من قطر الأرض بالتدوير.

– كم يزن هواؤكم؟

وكان يعتقد أنه أوقع بهم. ولكنهم أجابوه جميعا أن الهواء يزن حوالي تسعمائة مرّة من نفس حجم أخف ماء وألفا وتسعمائة مرّة

من الذهب الخالص. واستهوى قسرزمَ زحل القميءَ وقد أدهشته أجوبتهم – استهواه أن يحسب سَحَرَة هؤلاء القوم أنفسهم الذين كان أن رفض أن تكون لهم روح قبل ربع ساعة من الآن. وقال لهم مكروميجاس في نهاية الأمر: بما إنكم تعرفون معرفة جيّدة الخارج عنكم. فأنتم بدون شكّ تعرفون معرفة أفضل ما هو مركوز فيكم. فقولوا لي: ما روحكم؟ وكيف تكوّنون لكم أفكارا؟ وتكلم أولئك الفلاسفة جميعا في الوقت نفسه كما تكلموا آنفا. ولكنهم اختلفت بهم آراؤهم جميعا. فكان أكبرهم سنّا يستشهد بأرسطوطاليس. وكان هذا يصدع باسم ديكارت. وذاك باسم مليرنش. وآخر باسم ليبنيتز. ثم ذاك بلوك [27]. وقال شيخ من المشائين بصوت عال. وقد وثق كلّ الثقة بنفسه. قال: « إن الروح لهي من الكمال الأول.[28] وهي علة بها اكتسبت قوّتها في أن تكون ما هي عليه. وهذا ما صرّح به ارسطوطاليس بوضوح في الصفحة الثالثة والثلاثين بعد الستمائة من طبعة اللوفر: Εντελεχεια εστι [29].

فقال العملاق : إنّي لا أفهم جيّدا اليونانية.

فأجابت القوبعة الفلسفية : ولا أنا أيضا.

فعقب الطارقي قائلا : ولماذا يا ترى تستشهدون بأرسطو في اللغة اليونانية؟

فردّ العالم : إنّ الأمر ليتعلق بأنه لابدّ أن نستشهد بما لا نفهمه في اللغة التي نفهمها أقل فهم ممكن.

وتكلم الديكارتي. فقال : الروح هي روح خالص تلقى في بطن أمّه سائر الأفكار الماورائية. وأصبح مجبَرا حين خرج من هناك أن يختلف على المدرسة. فيتعلم من جديد ما كان قد عرفه حق المعرفة وما لن يعرفه البتّة.

فأجاب الحيوان ذو الثمانية فراسخ : ما كان من المجدي أن تكون روحك عالمة أيّ علم في بطن أمك لتصبح جاهلة أيّ جهل حين تنبت لك لحية في ذقنك. ولكن ما تراك تعني بروح؟ [30].

فقال خصيمه : تراك أيّ سؤال تسألني؟ ليس لي من فكرة قد كوّنتها عنه. يقال : إنه ليس بمادة. فقال العملاق : هل تعرف على الأقلّ ما المادة ؟

فأجاب الرجل: حسنا. فعلى سبيل المثال هذه الحجارة لها لون رمادي. وهي على بعض الصورة. و لها ثلاثة أبعاد. كما لها وزن. وقابلة للقسمة.

فقال الطارقي: ويحك؟ فهذا الشّيء الذي بدا لك قابلاً للقسمة و ذا وزن و رماديّا – ألا بيّنت لي ما هو؟ إنك تدرك بعض صفاته. ولكنهه هل تُدركه؟.

فقال الثاني : كلا !

فقال العملاق : فأنت لست تعرف إذن المادّة.

وسأل حينذاك السيّد مكروميجاس[31] – وقد وجّه كلامه إلى حكيم ثان كان يمسك به فوق إبهامه – سأله : ما روحه؟ وما هي آتية من فعال ؟

فأجاب الفيلسوف المليرنشي : لا شيء. وإنما الله هو الذي يفعل لي كل شيء. فأنا أرى كل شيء فيه. وأنا أفعل كل شيء فيه. إنه هو من يفعل كل شيء دون تدخل مني.

فقال حكيم طارق : يجدر بـه أن لا يوجد.

ثم قال أحد الليبنيتزيين كـان هنـاك : وأنت يا صديقي ما تكون روحك؟

فأجاب الليبنيتزي : إنها عقرب تشير إلى السّاعة عندما يكون جسمي مصلصلا. أو إذا أردت القول فهي التي تصلصل عندما يشير جسمي إلى الوقت. أو إن روحي هي مرآة للكون. وجسمي هو إطار لتلك المرآة. أواضح هذا ؟

وكان ثمّة على مقربة منهم واحد من أشياع لوك. وكان قصيرا. فقال حين توجّه إليه بالكلام : لا أدري كيف أفكر. ولكنّي أعرف أني لم أفكّـر قطّ إلا بمعاضدة حواسّي. فأن يكون ثمّة جواهر غير ماديّة وذكيّة. فذلك ما لا أشكّ فيه. ولكن أن يكون من المستحيل على الله أن يبثّ الفكر في المادّة. فذلك ما أشكّ فيه شكا شكا. إنّي لموقّر للقادر الأزلي. وليس لي أن أضع له حدودًا. فأنا لا أثبت شيئًا. ثمّ إنّي أكتفي بالاعتقاد بأنّ ثمّة من الأشياء أكثر ممّا نتصوّر.

وضحك حيوان طارق. إذ لم يجد ذاك المتشيّع للوك أقلّ حكمة من الآخرين. وكان قزم زُحل سيعانقه لولا عدم التّناسب بينهما. غير إنّه كان ثمّة لسوء الحظ دُويبة مجهريّة صغيرة تلبس قلنسوة مربّعة قد قاطعت سائر تلك الدّويبات المجهرية الفيلسوفة. وكانت تقول بأنّها تعرف السّرّ كلّه. إذ هو مكتوب في كتاب الخلاصة لصاحبه القدّيس توماس[32]. ثمّ نظرت إلى ساكني السّماء كليهما من أسفل إلى أعلى. وأكّدت لهما أن شخصيهما و عالميهما وشموسهما وتخومهما سائرها إنّما جُعلت للإنسان دون غيره. وما إن سمع رحّالتانا هذا الحديث حتّى انقلبا الواحد على الثاني. وقد غصّا بذلك الضّحك الذي لا يعرف التّوقف. والذي هو حسب هوميروس من نصيب الآلهة[33]. فكان بطناهما يهتزّان كلاهما. وقد سقطت أثناء تلك التّشنجات في جيب سراويل الزّحلي السّفينة التي كان الطارقي قد وضعها فوق إبهامه. وفتّش عنها هذان الرّجلان الطيّبان طويلا. و بعد لأي عثرا على الرّحّل كله. فسوّياه بكلّ عناية. والتقط الطارقي تلك العُثث الصغيرة. و تحدث إليها كذلك بكثير من الطّيبة بالرّغم من أنّه كان في أعماقه غاضبًا بعض الغضب من متناهيي الصّغر هؤلاء الذين يحظون بزهو يكاد يكون متناهي الكبر. ووعدهم أن يؤلف لهم كتابا فلسفيًا على غاية الصّغر يُـعدّه خصيصا لهم. وهم في هذا الكتاب سيكتشفون حقائق الأمور. و قد سلّمهم بالفعل هذا المُجلد قبل رحيله. فأخذوه منه إلى أكاديمية العلوم في باريس. ولكن حين فتحه أمينها لم يُـلف فيه شيئا غير صفحات ناصعات البياض. فقال : ويْحَ أمّه ! لقد كنت على ريب من أمره أيّ ريب.

الهوامش:

15- جنوة الخُـلد : كومة تراب يرفعها الخُلد وهو ينقب الأرض. ولا يخفى علينا ههنا أن هذا الاستعمال هو استعاري والمقصود به الأرض.

16- بوتنيا (Botnie) هي منطقة تقع في شمال أروبا وتتقاسمها كل من السويد وفنلندا. ومُزبّة الفلاسفة هي إشارة إلى الرحلة التي قام بها موبرتيوس Maupertius (1698-1759) مع جماعة من العلماء إلى القطب الشمالي انطلاقا من دنكيرك في الثاني من مايو عام 1736 بغية قياس الهاجري الأرضي (بطريقة التثليث) في الدائرة

القطبية الشمالية. وحين أكملوا عملهم، وقفلوا راجعين، تضررت سفينتهم جراء عاصفة في خليج لابونيا بين السويد و فنلندا. وقد أثبتت قياسات موبرتيوس صحة نظرية نيوتن التي رعم فيها بأن الكرة الأرضية لابدّ لها من أن تكون مسطحة عند القطبين.

17 – وقد اصطحب موبرتيوس معه حين عاد فتاتين لابونيتين. فأثارت صحبتها ضجة في باريس كما الأمر متوقع. ولا يخفى علينا أن فولتير يعرض بالرجل، إذ كان بينهما خلاف لمّا كان الأول على رأس أكاديمية العلوم في برلين.

18 – رُماة الرّمّانات : أي رُماة القنابل اليدوية وهم طوال.

19 – لوونهـوك وهـارتزوكر: الأول هـو أنطـوني دو لوونهـوك Anthonie de Leewenhok (1723-1632)، وهو عالم طبيعي هولندي ومتخصص في المجاهر. تفطن إلى النطفة المنوية وإلى الحيوان المنوي، والثاني هو نيكولا هـارتزوكر Nicolas Hatrzoeker (1725-1656) مواطن الأول وزميـل لـه فـي نفس الاختصاص، اشتغل كذلك على الحيوان المنوي.

20 – من المعلوم أن فولتير يعتبر أن "السّهو غير ناقل" في القصص أي السّهو عن بعض التفاصيل والتدقيقات. وقد أصلحت بعضا منه ولكن هذا السّهو الموجود هُنا تركته قصدا لأترك بله أمر السّهو عند الرجل. فهو هـهنا يتحدث عن مكيروميجاس بضمير الغائب و عن رفيقه. ولكنـه يقول: "وخصوصا صوت ميكروميجـاس فيـهم بثلاثة. و ليس هناك في الواقع غير إثنين. وكـان يمكن لفولتير أن يصلح ذلك في عديد الطبعـات. لكنه أبقاه إمعانا في نظرية السّهو لديه.

21 – الرُّبع : هو منظار قديم يُدعى بالفرنسية Quart de cercle أي رُبع الدّائرة. وقد دعوتـه رُبعا دون ربع الدائرة.

22 – سـويفت Swift (1745-1667) هـو الشاعر والروائي الإيرلنـدي صـاحب "رحـلات جليفر". وفي ذكره تلميح إلـى رسـائله الغراميـة الموجّهة إلى تلميذته أستير جونسن.

23 – فرجيل (Virgile) الشـاعر اللاتينـي المعروف. وقد ذكر النّحل في "الجيورجيات".

24 – سـوامردام Swammerdam (-1680 1637) هو الأخصائي الهولندي في علم التشـريح وعلم الحشرات.

25 – ريومـور Reaumur (1757-1683) عالم طبيعة وفيزياء فرنسي. وقد ألّف كتابـا عـن الحشرات من ستة أجزاء.

26 – يُـــــلمّح ههنا إلى الحرب الرّوسيّة التركيّة التي وقعت بين 1736 و سنة 1739.

27 – هؤلاء هم الفلاسفة المعروفون :

– ديكـارت Descartes (1596-1650) الفيلسوف العقلاني والعالم الفرنسي صاحب "خطبة المنهج" و"التأمّلات" وغيرها.

– ملبرنش Malebranche (1638-1715) فيلسوف وعالم لاهوت فرنسي.

– ليبنيتـــــز Leibnitz (1646 -1716) الفيلسوف العقلاني والعـالم الرياضـي الألمـاني الشهير صاحب "التيوديسا".(La Théodicée)

– لوك Locke (1632-1704) الفيلسوف والطبيب الأنجليزي المعروف. نقد ديكـارت، وردّ مذهبه في الأفكار الناشئة فطريا. وقال: إن الاختبار هو مصدر المعرفة. ولـه "محاولـة فـي الإدراك البشري". ولا يخفى علينا تشيّع فولتير له.

28 – الكمال الأول (Entéléchie) هو عنـد أرسطو حالة من الكمال أي التحقق الناجز للوجود في مقابل الوجود بالقوة ذاك الناقص وغير الناجز.

29 – Εντελεχεια εστι هي بـالحروف اللاتينية Entelékeia esti. وتعني باليونانية : أنت الكمال الأول. وقد وردت عند أرسطو في كتـاب النفس. ومثل Entelékeia جـاءت لفظـة Entéléchie التي تعني الكمال الأول و Esti هي الفعل الفرنسي Etre والأنجليزي To be.

30 – استعملت حينا نفسا لـ Ame وحينا روحا(مؤنثـة). واسـتعملت روحـا (مـذكرا) لـ Esprit.

31 – الطـارقي والعمـلاق ومكروميجـاس المقصـود بهمـا شـخص واحـد. وهـو طبعـا مكروميجاس العملاق القادم مـن طـارق. فليس هؤلاء بثلاثة. وهذا يدخل في بـاب السّهو عنـد فولتير كما شرحنا ذلك في ملاحظة سابقة.

32 – القـديس تومـاس Saint Thomas أو توماس الأكـويني (1225-1274) هـو عـالم وفيلسوف إيطالي وقديس وراهب دومينيكاني. مـن أعماله " الخلاصة اللاهوتية ".

(Summa Theologiae) و"الخلاصة ضد الأمم" (Summa contra Gentiles) ولم يوضح فولتير أي " خلاصة" يعني. ولكن الأرجح أنه يقصد " الخلاصة اللاهوتية ".

33 – هوميروس : الشاعر اليونـاني القـديم صاحب " الإليـــــــــاذة ".

الملف

المشاركون في هذا الملف

❖ **أدب الطفل فن ... و الكتابة فيه موهبة وعلم**

بشير خلف

❖ **أدب الأطفال في تراثنا القديم**

الدكتور مصطفى رجب

❖ **البنية الموضوعاتية السردية لقصص الطفل في الجزائر**

مسعودة لعريط

إذا جئنا إلى تحديد ماهية أدب الأطفال فإننا نقول أنه تلك الأعمال الأدبية المنتجة خصيصا لجمهور الأطفال وتشمل الأجناس المعروفة في أدب الكبار من شعر وقصة ومسرحية، قوامه الكلمة الجميلة وغرضه الإمتاع والتهذيب والتعليم.

في ملف هذا العدد نذهب مع الدكتور مصطفى رجب في رحلة ممتعة لنكتشف أن لأدب الطفل جذور في تراثنا العربي القديم، نلحظ ذلك بجلاء من خلال ما روته لنا كتب التراث من أبيات أو مقطوعات أو أبعاض القصائد التي تحدث فيها أصحابها عن تربية الأطفال وتنشئتهم، وكثيرا من الأرجاز التي كانت النسوة يتغنين بها لأطفالهن.

لننتقل مع القارئ في الموضوع الثاني الذي وسمه صاحبه بـ: "أدب الطفل فن... والكتابة فيه موهبة وعلم" نقف على حقائق عديدة منها:

- أن الكتابة للطفل ليست بالأمر الهين أبدا وهذا يعود إلى:
- أن الإبداع والكتابة في هذا النوع من الأدب يرتكز على لغة الخيال الحسي والمعرفي.
- لأن ممارسة الكتابة في هذا النوع من الأدب تحتاج تأملا طويلا وثقافة واسعة واختيارا مناسبا للنص.

أما الموضوع الثالث فخصصته صاحبته لدراسة "البنية الموضوعاتية السردية لقصص الطفل في الجزائر" من خلال تحليل مجموعة من قصص الأطفال بالاعتماد على مرجعيات متعددة منها: المرجعية الدينية والمرجعية الوطنية والمرجعية السياسية والمرجعية الإنسانية. لتطرح في الأخير التساؤل التالي: لماذا لا نحاول أن نضع تقاليد جديدة في الكتابة للطفل تكسر الرموز البالية الحاملة لأبعاد الإنسان الخيّرة والشريرة ونبني رموزا أخرى ترتبط بالواقع الإجتماعي الذي يحياه الطفل في الوقت الحاضر.

خميسة بن ترية

أدب الأطفال في تراثنا القديم(*)

د/ مصطفى رجب

يظن كثيرون أن تراثنا الأدبي العربي القديم لم يعر الطفل اهتمامه، لكن هناك قولا آخر معارضا لهذا الاتجاه تكشف عنه هذه المقالة.

أدب الطفل، أو أدب الأطفال، هو تلك الأعمال الأدبية المنتجة خصيصا للأطفال وتشمل الأجناس المعروفة في أدب الكبار من شعر وقصة ومسرحية فهو في النهاية وجه ثان لأدب الكبار.

ولقد ذهب بعض دارسي تاريخ الأدب العربي إلى أن الشعر العربي القديم تضمن كثيرا من عناصر فني القصة والمسرحية من حيث الشخصيات والحوار والحبكة الدرامية وكأنهم أرادوا بذلك أن ينفوا أن يكون مولد هذين الفنين: القصة والمسرحية نتيجة تأثر بالأدب الغربي.

وقياسا على ذلك يمكن القول إن أدب الطفل، إذا عددناه فنا أدبيا جديدا، له جذور في تراثنا الشعري القديم. غير أن مثل هذا القياس لا يسلم، لأن لأدب الطفل -بمعناه الحديث- خصائص تميزه عن غيره، وتجعله فنا ذا طابع خاص، ومن ثم تصبح نسبته إلى الأدب القديم غير شرعية.

غير أن شعرنا العربي القديم إذا لم يكن قد احتوى أدب الأطفال بوصفه فنا أدبيا خاصا، فقد تضمن الكثير من أدب الأطفال بوصفه لونا شعريا متميزا، أو غرضا شعريا عرفته القصيدة العربية، فقد روت لنا كتب التراث كثيرا من الأبيات أو المقطوعات، أو أبعاض القصائد التي تحدث أصحابها فيها عن تربية الأطفال وشئونهم، كما روت لنا كتب التراث كثيرا من تلك الأرجاز التي كانت النسوة يتغنين بها لأطفالهن، أو يرقصنهم بها. بل ونسبت كتب التراث ذلك في بعض الأحيان للرجال، فكأن الرجل العربي القديم لم يكن متجهما فظا غليظ القلب كما تصوره لنا بعض الكتابات. بل كان يشارك زوجه في خدمة بيته وحمل أطفاله وترقيصهم وتدليلهم إذا دعت إلى ذلك حاجة.

فقد روى الجاحظ في البيان والتبيين أن الزبير بن العوام كان يرقص ابنا له وهو ينشد مرتجزا متفاخرا بابنه الذي ينتسب إلى أبي بكر الصديق:

أبيض من آل أبي عتيق

مبارك من ولد الصديق

ألذه كما ألذ ريقي

وروى الراغب الأصفهاني في "محاضرات الأدباء ومحاورات الشعراء" نموذجا من بحر الرجز لشاعر يصف وجوه أطفاله بأنها كالأقمار جمالا، وهو يقول إنه لولا هؤلاء الصغار للزم داره ولم يغش قصور الملوك الجبابرة ولكن حاجته إلى المال لرعاية أطفاله ألجأته إلى مدح الملوك:

(*) المقال مأخوذ من مجلة العربي العدد 664، جويلية 1997

والله لولا صبية صغارُ

وجوههم كأنها أقمارُ

لما رآني ملك جبار

ببابه، ما طلع النهارُ

ويروي لنا صاحب "العقد الفريد" أبياتا رجزية أخرى مما كان يستخدم في ترقيص الأطفال لأعرابي خفيف الظل يشبه حبه لطفله بحب بخيل أتاه المال بعد معاناة وفقر شديدين، فهو يحب ماله حبا جما، وكلما عن له أن ينفق شيئا من ماله ذاك الذي أتاه بعد طول فقر بدا له شيء عاقه عن بذل ذلك المال. فهو ضنين بطفله تماما كضن ذلك البخيل بماله. فيقول ذلك الأعرابي وهو يرقص طفله:

أحبه حب الشحيح ماله

قد كان ذاق الفقر، ثم ناله

إذا أراد بذله، بدا له

وشاع في كتب التراث أيضا ذلك الترقيص الذي تغنت به أعرابية:

يا حبذا ريح الولدْ

ريح الخزامى في البلدْ

أهكذا كل ولد؟

أم لم يلد مثلي أحدْ؟

هذه الألوان السابقة من الشعر يمكن أن نحتسبها جذورا حقيقية لأدب الأطفال في تراثنا العربي، ويمكن أن نضيف إليها القصص الرمزي الذي رواه الجاحظ في كتاب الحيوان وكتاب "المحاسن والأضداد" المنسوب له أو رواه لنا أبو العلاء في ثنايا كتابه الضخم "رسالة الصاهل والشاحج" أو ما رواه الأبشيهي في كتابه "المستطرف من كل فن مستظرف" ومن هذا المصدر الأخير نختار القصة الآتية:

"قال الشعبي: مرض الأسد فعادته السباع ما عدا الثعلب، فأراد الذئب أن يكيد للثعلب عند ملك الحيوانات فقال للأسد: أيها الملك. لقد مرضت فعادتك السباع جميعها ما عدا الثعلب. قال الأسد: فإذا حضر الثعلب فأخبرني. فلما بلغ ذلك الثعلب جاء ليعود الملك فقال له الأسد: يا أبا الحصين مرضت فعادني السباع كلها إلا أنت. قال الثعلب: بلغني مرض الملك فخرجت أسعى في طلب الدواء له. فقال الأسد: فأي شيء أصبت؟ قال الثعلب: قالوا لي: عليك بخرزة في ساق الذئب ينبغي أن تخرج فيعالج بها الملك. فضرب الأسد بمخالبه ساق الذئب فشقها، وتسلل الثعلب خارج عرين الأسد، وبعد قليل مر أمامه الذئب يعرج والدم يسيل من ساقه. فقال له الثعلب: يا صاحب الخف الأحمر، إذا قعدت بعد هذا عند سلطان، فانظر ما يخرج من رأسك!".

فمثل هذه القصة وغيرها مما روته لنا كتب التراث يصلح أن يكون مادة طيبة لأدب أطفال حقيقي يشتمل على كل الخصائص التي يمتاز بها أدب الأطفال العصري، وهذا القصص القديم إلى جانب شعر الترقيص الذي أشرنا إليه، مما نستطيع أن نعده -دون تجاوز- أصولا عربية حقيقية لأدب الأطفال. فإذا انتقلنا إلى لون آخر من ألوان الأدب القديم المتصلة بالأطفال، وجدنا ما يمت إلى الأطفال بصلة ما، مثل الحديث عن تربيتهم وتعليمهم، والحديث عن تنكرهم -في بعض الحالات- لآبائهم أو أمهاتهم، والحديث عن رثاء الأطفال الذين ماتوا صغارا فلم تقربهم

عيون أهلهم، إلى آخر تلك الفنون التي نرى أنها تنتمي إلى أدب الكبار أكثر من انتمائها إلى أدب الأطفال، وما نرى فيها إلا لونا خاصا من ألوان الفن، أو غرضا جديدا من أغراض الشعر لم يلتفت إليه نقادنا قدر التفاتهم إلى تلك الأغراض الشعرية التقليدية من رمح وفخر وهجاء وغزل.

فمن ذلك تلك القصيدة التائية لأبي العلاء المعري في ديوانه الشهير "لزوم ما لا يلزم" التي ينصح فيها بعدم تعليم البنات إلا في ظل ظروف مشددة فيقول ناهيا عن تعليم المرأة صراحة، ويدعو إلى تعليمهن حرفة الغزل لأن في ذلك أمانا لهن:

ولا تحمد حسانك إن توافت

بأيد للسطور مقومات

فحمل مغازل النسوان أولى

بهن من اليراع مقلمات

وإن جئن المنجم سائلات

فلسن عن الضلال بمنجمات

ليأخذن التلاوة من عجوز

من اللائي فغرن مهتمات

ولا يدنين من رجل عجوز

يلقنهن آيا محكمات

سوى من كان مرتعشا يداه

ولمته من المتثغمات

وقوله في موضع آخر من الديوان نفسه عن تعليم البنات:

علموهن الغزل والنسج والردن

وخلوا كتابة وقراءة

فصلاة الفتاة بالحمد والإخلاص

تجزى عن يونس وبراءة

ولا بأس من أن نشير هنا إلى أن أبا العلاء المعري كانت له نظرة خاصة إلى المرأة وإلى مسألة الإنجاب ذاتها، ولا تنفصل نظرته تلك عن رؤيته الفلسفية العامة التي عبر عنها خير تعبير ديوانه "لزوم ما لا يلزم" وهي رؤية تقوم على إنكار التكاثر والتناسل فهو يقول مثلا مؤيدا فكرة وأد البنات التي شاعت في الجاهلية وأنكرها الإسلام تماما:

إن الأوانس أن تزور قبورها

خير لها من أن يقال: عرائس

ويقول داعيا إلى عدم الزواج:

خير النساء اللواتي لا يلدن لكم

فإن ولدن فخير النسل ما نفعا

وأكثر النسل يشقى الوالدان به

فليته كان عن آبائه دفعا

وهي نظرة تشاؤمية تخالف الأديان والطبيعة البشرية.

وقد كانت مسألة وأد البنات في عصر الجاهلية مرتبطة ارتباطا وثيقا بحرص العرب من وقوع النساء سبايا في أيدي الأعداء، وهو أمر يسبب للقبائل المسبية نساؤها عارا لا يفارقها.

عن الأبناء:

وقد حفظت لنا كتب التراث نماذج من شعر شعراء تحدثوا عن أبنائهم حديث العاطفة الإنسانية الكريمة الجياشة الفياضة

بالحب والود. فمن ذلك ما رواه المبرد في كتابه الشهير "الكامل" لبعض الشعراء:

لقد زاد الحياة إلي حبا
بناتي إنهن من الضعاف
أحاذر أن يرين الفقر بعدي
وأن يشربن رنقا بعد صاف
وأن يعرين إن كسي الجواري
فتنبو العين عن كرم عجاف

وقد تحدث الشعراء عن إنجاب البنات في ظل تلك النظرة الجاهلية الجاهلة إلى المرأة، تلك النظرة التي أنكرها القرآن الكريم فقال تعالى: (وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسودا وهو كظيم. يتوارى من القوم من سوء ما بشر به أيمسكه على هون أم يدسه في التراب ألا ساء ما يحكمون) (النحل/85-95).

وكان حديث الشعراء عن البنات متناقضا، فبعضهم يتحدث عنهن في رفق وحنو ومحبة وعطف كالمعلى الطائي الذي اشتهر بأبياته التالية:

لولا بنيات كزغب القطا
حططن من بعض إلى بعض
لكان لي مضطرب واسع في الأرض
ذات الطول والعرض
وإنما أولادنا بيننا
أكبادنا تمشي على الأرض
لو هبت الريح على بعضهم
لامتنعت عيني عن الغمض

فانظر إلى رقة قوله في هذا البيت الأخير: إنه يفقد قدرته على النوم بل إن عينيه لتتوقفان عن حركتهما إذا ما أحس بأي خطر يحدق ببناته، انظر إلى تلك الرقة، وانظر بعد ذلك في نموذج آخر لشاعر تفيض رقته فتنقلب طريقته في التعبير عن تلك الرقة إلى صورة معاكسة فهو يقول:

أحب بنيتي وودت أني
دفنت بنيتي في قاع لحد
وما بغضي ولكن أحاذر
أن تذوق الذل بعدي
فإن زوجتها رجلا فقيرا
أراها عنده والهم عندي
وإن زوجتها رجلا غنيا
سيصفع وجهها ويسب جدي
فليت الله أكرمها بقبر
وإن كانت أعز الناس عندي

وفي رأينا أن هذا الشاعر لا يقل تشاؤما عن أبي العلاء المعري، فلا يصح في عرف الناس، ولا يستقيم مع الطبيعة البشرية السوية أن يتمنى والد لولده الموت.

إن الحطيئة مع ما جبل عليه من شراسة الطبع، وتبلد المشاعر، وحدة الجفاء، يروون عنه أبياتا تفيض رقة وعذوبة في مجال حياته الأسرية كقوله لعمر بن الخطاب رضي الله عنه حين سجنه:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ
زغب الحواصل لا ماء ولا شجر
ألقيت كاسبهم في قعر مظلمة
فاغفر عليك سلام الله يا عمر.

فقد رووا أن الحطيئة هذا الغليظ القلب أراد سفرا طويلا فهيأ دابته وأخذ متاعه على راحلته وخرجت زوجته وبناته يودعنه فقال مخاطبا مهددا إياها بطول الغياب:

عدي السنين إذا رحلت لرحلتي

ودعي الشهور فإنهن قصار

فأجابته زوجته في الحال بقولها:

اذكر تحنننا إلينا و شوقنا

واذكر بناتك إنهن صغار

فأخذته العاطفة إلى بناته وقال لمرافقيه: حطوا- فو الله لا رحلت أبدا.

وهكذا، يجد المتأمل في تراثنا الأدبي القديم ثروة وأصولا طيبة ليس فقط لأدب الأطفال بمعناه العلمي الضيق، بل و لأدب الأطفال بوصفه بابا واسعا من أبواب الأدب العربي القديم كما نقول: أدب الكتاب، وأدب الوزراء بمعنى ما قيل لهم وفيهم وعنهم وفي مجالسهم من أشعار وقصص ومجالسات ومسامرات وأحاديث. فلا جناح علينا إذن أن نتسع بمفهوم أدب الأطفال في تراثنا ليشمل:

أ- القصص الرمزي على ألسنة الحيوانات والطيور فمثل ذلك القصص يصلح للأطفال في كل زمان ومكان.

ب-مراثي الآباء والأمهات لأبنائهم.

ج- شعر الترقيص.

د- مراسلات الآباء و الأبناء.

هـ-عتاب الأبناء العاقين.

و- قضية واد البنات و ما ورد فيها من شعر تأييدا أو تنفيذا.

ز- نوادر المعلمين مع الأطفال ((كما في رسالة المعلمين للجاحظ)).

آخر إصدارات الجاحظية

المؤلف: فيصل الأحمر

العنوان: رجل الأعمال

نوع التأليف: رواية

عدد الصفحات: 112

الحجم: 21/15

الناشر: التبيين /الجاحظية

السنة: 2003



أدب الطفل فن ... والكتابة فيه موهبة وعلم

بشير خلف

إن الطفولة مرحلة نمو يتصف الأطفال أثناءها بخصائص وعادات وتقاليد تشربوها من مجتمعهم، وكذلك ميول وأوجه نشاط وأنماط سلوكية أخرى تميزهم عن الكبار.

وللأطفال في كل مجتمع مفردات لغوية خاصة بعالمهم ورصيد لغوي يتصلون به مع الغير وكذا قيم ومعايير وطرق خاصة في اللعب والترفيه وأساليب خاصة في التعبير عن أنفسهم ومع غيرهم وفي إشباع حاجاتهم، فضلا عن المواقف والاتجاهات والانفعالات والقدرات الخاصة... إضافة إلى مالهم من نتاجات فنية ومادية وأزياء وأشياء محببة إليهم وما إلى ذلك ... لهم خصائص ثقافية ينفردون بها، ولهم أسلوب حياة خاص بهم... وهذا يعني أن لهم ثقافة مميزة هي ثقافة الأطفال[1] كما أن للكبار وللمراهقين ثقافة خاصة في أساليبهم الخاصة في السلوك والملبس وطرق الاتصال والتواصل والقيم والمعايير والاتجاهات والآمال.

ثقافة الأطفال: ثقافة الأطفال هي إحدى الثقافات الفرعية في أي مجتمع وهي تنفرد بمجموعة من الخصائص والسمات العامة... ثم إن الأطفال لا يشكلون مجتمعا متجانسا بل يختلفون اختلاف أطوار نموهم هذا في المجتمع الواحد فما بالك إذا اختلفت المجتمعات وتباينت البيئات ... لذا قسمت الطفولة إلى مراحل متعاقبة ومتداخلة في آن واحد، لكل منها ثقافة خاصة تتوافق مع خصائص وحاجات الطفل في تلك المرحلة الطفولية.

كما أن ثقافة الأطفال تختلف في مجتمع ما عنها في مجتمع آخر تبعا لإطار الثقافة العامة وما يرتبط بذلك من وسائل الاتصال الثقافي بالأطفال، كما يسهل التعرف في ثقافة الأطفال على الملامح الكبيرة لثقافة المجتمع، فإذا كان المجتمع يولي أهمية كبيرة ومعتبرة لقيمة معينة أو اتجاه ما فإن ذلك يظهر ـ عادة ـ في ثقافة الطفل.

ويهمنا هنا أن نشير إلى أن ثمة ثلاثة عناصر تظهر في ثقافة الأطفال هي:

1- العموميات: وهي خصائص المجتمع الواحد ومنها اللغة وأنماط اللعب وطرائق التعبير عن المشاعر.

2- الخصوصيات: وهي عناصر لا يشترك فيها جميع الأطفال في المجتمع الواحد، بل يختص بها أطفال جماعة معينة في المجتمع الواحد: طبقية أو فئوية أو عرقية أو دينية أو حتى أيديولوجية.

3- البدائل الثقافية: إنها العناصر التي يوفرها الاتصال المباشر أو غير المباشر بثقافات أخرى غير ثقافة المجتمع وهي ذات أهمية كبير... لذا فإن نقلها إلى الأطفال يقتضي الحراسة والدقة، لكن

ونظرا لتراكم المعارف وتدفقها اليوم عبر العديد من الوسائط صار من العسير على أي مجتمع بما في ذلك الخلية الأساسية وتعني بها الأسرة... أن تكون قادرة على الحراسة والدقة في انتقاء وسائل ثقافة الطفل.

إن الكتابة للطفل تختلف اختلافا كليا عن الكتابة للكبار، فعالم الطفل عالم الخيال الجامح، حيث لا يشغله منطق الأشياء فهو يحرك كل الجوامد ويتحاور معها بعفوية وببساطة وصدق.. وبالتالي يحتاج إلى أدب يقوم بترسيخ القيم النبيلة كالحق والخير والجمال، كما يجب أن نبتعد عن الكتابة للطفل عن الخرافات والخزعبلات التي تتحدث عن العفاريت والجان والمخلوقات المرعبة، لأن الطفل يصدق كل ما يقال له ويترسب في ذهنه وقد يصاحبه طوال عمره.

أدب الطفل: عندما نتكلم عن ثقافة الطفل فإننا نتكلم عن مكوناتها ووسائطها ومصادرها ومن بين هذه المكونات الأساسية:

الأدب: الأدب الذي هو ركيزة ثقافية أساسية، وهو تشكيل أو تصوير تخيلي للحياة والفكر والوجدان من خلال أنساق لغوية، وهو فرع من فروع المعرفة الإنسانية العامة، يُعني بالتعبير والتصوير فنيا ووجدانيا عن العادات والتقاليد والسلوكات الحياتية للناس وكذا الأفكار والقيم والآمال والمشاعر وغيرها من عناصر الثقافة ... أي أنه تجسيد فني تخيلي للثقافة.

ويشمل هذا المفهوم الأدب عموما بما في ذلك أدب الأطفال، بيد أن أدب الأطفال يتميز عن أدب الكبار بمراعاته لحاجات الطفل وقدراته وخضوعه لفلسفة الكبار في تثقيف أطفالهم وإعدادهم للحياة المستقبلية.... وهذا يعني أن لأدب الأطفال من الناحية الفنية مقومات الأدب العامة نفسها غير أن اختيار الموضوع وتكوين الشخصيات وخلق الأجواء والاستخدامات اللغوية والأسلوب التي تُبلغ به الفكر أو الأفكار في أدب الطفل تخضع لضوابط خاصة تناسب قدرات الطفل، فأدب الطفل يُسهم في نقل جزء من الثقافة الهامة إلى الأطفال بصورة فنية متميزة قوامها الإمتاع والتثقيف والتنشئة الاجتماعية المنشود في المجتمع.

ويمكن القول واستنادا إلى ما سبق إن المقصود بأدب الطفل ذلك الإنتاج الأدبي الذي يكتب خصيصا لجمهور الأطفال من سن ما قبل المدرسة إلى سن الثامنة عشر. وبالطبع تقسم هذه السنوات إلى مراحل متدرجة حددها علماء النفس والتربية بدقة من حيث النمو العقلي والبدني والوجداني... وهي أقرب ما تكون إلى مراحل التعليم المعروفة، حيث أن لكل فئة ما يناسبها.

وقوام أدب الأطفال يتمثل في الكلمة الجميلة وعماده الخيال، وغرضه إمتاع وتهذيب وتعليم هذا الطفل وذاك الفتى. ويشمل مختلف فنون القول المعروفة "كالشعر والقصة والرواية والمسرحية والأنشودة". ويتخذ أشكالا أخرى عبر وسائط متنوعة أهمها الرسوم المتحركة والأشرطة السينمائية والغناء الهادف والشرائط المصورة ومسرح العرائس... وأخيرا حتى الأقراص المضغوطة[2].. أقراص تتضمن بالكاد كل هذه الفنون فضلا

عن فيض من شتى المعارف الإنسانية المختلفة متوافقة مع المستوى العمري والمعرفي للطفل في إطار التثقيف الأدبي أو العلمي أو حتى التكويني استنادا إلى المناهج التعليمية المعروفة وفي شتى المواد العلمية والأدبية والفنية والاجتماعية وغيرها.

التجسيد الفني لمضمون أدب الأطفال:

إن التجسيد الفني عملية لازمة في التوجه الاتصالي عموما، والأدب فرع من الثقافة، والثقافة نوع من الاتصال سواء كان موجه إلى الراشدين أو إلى الأطفال غير أن لزومه لهؤلاء أشد... لأن حواس الطفل شديدة الاستجابة لعناصر التجسيد... إنهم يريدون الأشياء تتحرك فهم لا يطيلون التمعن مثلا في مشهد تلفازي يُظهر أسدا واقفا... إن المتوقع منهم في هذه الحال أن يهتفوا لذلك الأسد الكسول وكأنه يقمعهم ويعي ما يقولون: اقفز... تحرك... ازأر يا أسد !.

إن الكتابة للطفل ليست بالأمر الهين كما يتصور البعض؛ فالإبداع في أدب الطفل ليس صناعة يمكن ممارستها في أي وقت كما يعتقد بعض الكتاب الذين يُغرقون السوق بين الحين والآخر بفيض من العناوين.. إنما في اعتقادنا واعتقاد العديد من النقاد والكتاب المبدعين الذين يقدرون رسالة الإبداع الأدبي ويحترمون الطفولة أن الإبداع والكتابة في هذا النوع من الأدب... هذا الأدب الطفولي الذي يفتح آفاقا رحبة وفضاءات شاسعة أمام الطفل والفتى يرتكز على لغة الخيال الحسي والمعرفي من خلال السياق اللغوي أو الأسلوب الموظف للنطق به أو لاستماع إليه... فيظهر بين ثناياه ذلك التصوير الحسي النابع من شفافية نفس المؤلف أو ما يرتبط بأفكاره ورؤاه ومنهجه في الحياة. ويعرفه البعض على أنه فن صياغة الإيحاء لتوجيه الملتقي.

الكتابة للأطفال علم وفن:

إن الكتابة للأطفال خاصة في الأجناس الأدبية من شعر وقصة ومسرحية وغيرها ليس من السهولة بمكان... إذ يتطلب ذلك الكثير من الشروط والخبرة والمعارف العلمية والإنسانية في أكثر من تخصص التي تمكن الكاتب من الولوج في عالم الطفولة واستشفاف ما في الحياة اليومية للطفل الذي يحيا في مجتمع له ماض وحاضر ومستقبل ويتميز عن المجتمعات الأخرى في الكثير من الرؤى والطموح وتصور المستقبل. ثم إن الكتابة في أدب الطفل لا تستند إلى الموهبة فحسب كما وليست علما يكتسب فقط... بل هما معا فضلا عن الخبرة الميدانية والممارسة الدائمة مع التربية المستمرة... أضف إلى ذلك الاحتكاك بأهل الاختصاص والاستفادة من تجاربهم دون عقدة أو شعور بالنقص أو الشعور بالغرور والتميز.

إن ممارسة الكتابة في هذا النوع من الأدب تحتاج تأملا طويلا واختيار مناسبا للنص في مختلف أنواعه، فكل صيغة كتابية يُفترض أن تتوافق مع مستوى الفئة العُمرية لهذا الطفل أو ذاك ابتداء من سن الخامسة إلى الثانية عشرة من العمر، ناهيك عن ضرورة مراعاة شروط الحاجة إليه كونه ــ أي الأدب ــ عاملا مقوّما ومغذيا لحاجات الطفل السيكولوجية والسوسيولوجية وقدراته الانفعالية ومستواه المعرفي ومهاراته في اللغة المكتوبة والمقروءة ونسبة الرصيد اللغوي لديه. فالطفل إذا أراد

أن يعبر عن حاجته تراه ينفعل بطريقة خاصة ويتصرف بطريقة معينة ليعبر عما يريد، وبهذا تصبح مهمة الكاتب للطفل لا تقل أهمية عن مهمة الطبيب النفساني الذي يسعى لعلاج مريضه... وكذلك الأمر بالنسبة لمبدع أدب الأطفال الذي يُفترض فيه أن يكون صادقا وأمينا ومتمكنا من اللغة التي عليه صياغتها وبلورتها بطرائق مشوقة وساحرية... هذا الصدق يتجلى في صياغة نموذج حكائي أو قصصي أو مسرحي أو قصيد غنائي.. ليصبح دربا حياتيا ونهجا سلوكيا ثابتا لدى الطفل بفعل تأثير ما يتلقى.

الطفل بفعل ذلك التأثير يشعر بالحزن تارة وبالفرح والرضا تارة أخرى، أو تراه يتساءل عن الغنى والفقر، يكتشف العالم الطبيعي.. الكائنات... السلوك الإنساني.. الحيواني.. يجد نفسه في خضم الأحداث التاريخية البارزة... يتعرف عن الأمجاد والبطولات يتشرب القيم والاتجاهات. ومن هنا نفهم أن الكتابة للطفل علم وثقافة عالية والكتابة في أدب الطفل بصفة خاصة علم وفن معا.

تقول الأديبة الجزائرية لطيفة عثماني في حوار مع نور الهدى سعد بصحيفة العالم اليوم:

" إن ميدان الكتابة للطفل من أصعب ميادين الأدب وليس كل من يريد الكتابة للأطفال يستطيع ذلك، لأن الكتابة للأطفال تتطلب من الأديب أن يتحلى بمجموعة من المزايا التي تجمع بين الموهبة واكتساب اللحسّ الطفولي الذي يسمح له بالتوغل إلى عالم الطفل بعفوية ودون تكلف، إضافة إلى احترامه لطبيعة الأسلوب الذي يكتب به للطفل وهو يختلف عن ذلك الذي يكتب به للكبار".

وتؤكد هذه الأديبة في حوارها على أن ما يقدم إلى الأطفال في كتب تصدر وتنشر غير جذابة الشكل وهشة المضمون وعموما هو أدب يفتقر إلى مميزات الأدب المعروفة.. فتقول:

" وقد لاحظت أن كثيرا مما هو موجه للأطفال يفتقر إلى عنصر الجذب أو الهالة السحرية التي يجد الطفل نفسه ينساب وراءها ويتشبث بها ".

إن السؤال الجدير بالطرح في هذا المقام هو هل كل الكتاب والأدباء يُفترض فيهم أن يكونوا كتابا للأطفال وذوي قدرة على إبداع الأدبي الطفولي ؟.

وهو سؤال قد نجيب عنه في الصفحات التالية، إلا أنّ ما نتفق عليه منذ البداية هو أن فن الكتابة للطفل ككل الفنون الإنسانية الأخرى يستند إلى أساسيات من الضروري توفرها في أي كاتب ومبدع في أدب الطفل منها على سبيل المثال... لا الحصر:

1- الموهبة والرغبة الداخلية والشعور بالرضا.

2- الثقافة الواسعة في أكثر مجالات العلوم الإنسانية، دراسات واسعة وميدانية بالاحتكاك والمعايشة للطفولة ومراحلها وخصائصها إجمالا ثم معرفة خصائص كل مرحلة من حيث النمو الشامل، النمو البدني والحسي الحركي والمعرفي بما في ذلك الجانب اللغوي والتواصلي والمهاراتي الذي يشمل مهارة الكتابة والاستعدادات والقدرات والاستجابة للمثيرات الداخلية والخارجية...

لأجل أن يكون منتوج الكاتب متوافقا مع المرحلة العمرية... إذ أن ما يوجه لطفل في الثامنة من العمر غير ما يوجه لطفل في العاشرة مثلا... كما يطلب من كاتب الأطفال أن يكون متشبعا بقيم الأمة وثوابتها غيورا على مكانتها ومعتزا بأمجادها وتاريخها.ويطلب منه أيضا الإطلاع الواسع على التراث الإنساني والوطني، للتعرف عليه ثم غربلته وتمثل ما هو قيم منه.. من هذه المصادر كلها وغيرها يستقي مادته الخام ليصيغها عملا أدبيا راقيا بواسطته يثقف الطفل ويمتعه ويرتفع به إلى آفاق رحبة يغمرها الخير وتسودها المحبة.

3ـ الإيمان بأن الكتابة للطفل رسالة تربوية تثقيفية منزهة عن أغراض أخرى كالجري وراء الكسب المادي. [3]

وهذا ما أدى بالعديد من الكتاب الذين يحترمون أنفسهم ويحترمون جمهور الأطفال بأن يعترفوا ويقروا بأن الكتابة للطفل ليست بالأمر الهين ولا هي في متناول أي كاتب ومبدع... وأجاب البعض ودون شعور بالحرج: أنه غير قادر على الكتابة في أدب الطفل.

كما أن الكاتبة اللبنانية والأديبة المتألقة غادة السمان لما سئلت بغتة:

- لماذا لا تكتبين للأطفال؟

أجابت بصراحتها المعهودة:

- ليست لدي موهبة الكتابة للأطفال.

أما الكاتب والروائي المصري المعروف صنع الله إبراهيم فيحمل المدرسة المسؤولية في قمع حبه للتاريخ فوجد ضالته في مطالعاته الخارجية خارج المنهج الدراسي ـ ورب ضارة نافعة ـ فقضى أجمل اللحظات مع روايات أرسين لوبين وروفائيل ساباتيني، والكسندر توماس وغيرهم ويقول أيضا:

" وكنت أشعر بالفضول تجاه أسرار الطبيعة وقمعت المدرسة هذا الفضول وفيما بعد أتيحت لي فرصة لإشباع الاثنين معا من خلال الكتابة للأطفال " [4]

كذلك شأن الأديب الروسي الشهير ـ مكسيم جوركي يرى أن الكتابة للأطفال ينبغي أن تكون بناء على رغبتهم، حيث توجه برسالة مفتوحة يسأل فيها أطفال بلده عما يرغبون في قراءته وجاءه الرد في أكثر من ألفي رسالة يقول: "كل شيء". فالكاتب الروسي تخلص من عقد الكبار ومن تعاليهم ونزل من عليائه إلى عالم الصغار متبنيا فكرة أن تكون أديبا للأطفال وكاتبهم يجب أن تمتلك دهشتهم وتحيا عالمهم وتحس إحساسهم تجاه الكون والحياة وتنظر بمنظارهم كي تكون كتابتك صادقة.

أما عن الكاتب والروائي المصري يعقوب الشاروني لما جوبه بافتقار العالم العربي إلى الكاتب المتخصص في أدب الطفل كما هو الحال في البلدان المتقدمة كان جوابه كالتالي:

" الكاتب المتخصص عندنا قليل ولكنه موجود، ولا بد أن نضيف إلى من يكتب الكتب للأطفال من يكتبون في مجلات الأطفال... من يكتبون في برامج الأطفال في الإذاعة والتلفزيون، وأعتقد أن عددهم الآن كثير جدا فهناك من يتخصصون في كتابة برامج الأطفال ومجلات الأطفال، وإن عدد من يكتبون للأطفال هم الذين نحتاج إليهم أكثر حتى نتمكن من تلبية حاجات الأطفال على مستوى الوطن العربي".

نستشف من هذا التحليل أن كتاب أدب الطفل قليلون وبالطبع فالمتحدث يحلل ظاهرة ندرة كتاب الطفل المتخصصين في بلدان المشرق العربي وفي مصر بصفة خاصة... وماذا نحن قائلون عن حالنا؟[5].

تقول السيدة صبيحة فارس أستاذة التربية في محاضرة لها بعنوان: أدب الأطفال ومراحل النمو ضمن أسبوع ثقافة خصص لثقافة الأطفال المنظم في لبنان:

"العديد من الكتاب والأدباء يهابون الكتابة للأطفال.. ذلك أن هذا النوع من الكتابة يحتاج إلى شروط عديدة وتوفر هذه الشروط من الأمور العصيبة.. إلا أن البعض يُقبل على الكتابة في أدب الطفل، وفي اعتقادي الأخرى بهؤلاء أن يتركوا هذا الفن".

إن أدب الطفل بقدر ما هو أداة تثقيفية وتربوية ووسيلة فعّالة من ضروب التنشئة الاجتماعية فإن علاقته بالنمو والتعلم علاقة متبادلة... فالنمو والتعلم كل واحد منهما يؤثر في الآخر ويعمل على تعجيله أو تأخر حصوله والخصائص الكامنة في الفرد لا يمكن أن تتطور إلى حدها الأقصى ما لم يُبذل الجهد والتوجيه كي يصبح التطور تاما.

وفي إطار النمو والتعلم يدخل حب الاستطلاع والقابلية في اكتساب الخبرات وتعطش الطفل إلى المعرفة، وإلى اكتشاف العالم المحيط به القريب والبعيد.. هذه العوامل كلها دوافع إلى القراءة وحب الكتاب ونهل الثقافة منه."[6]

وتتساءل في محاضرتها:

أحقا يوجد من بين الذين كتبوا للطفل ويكتبون مَـــن درسوا بجد وعمق العلاقة بين نمو الطفل وخصوصية التعلم ودرجة اكتشاف المحيط والعالم من طرف هذا الأخير وطرق إشباع تعطشه إلى المعرفة؟

بل تذهب بعيدا عندما تصل إلى قناعة قوامها: أن من يكتب إلى الطفل يجب أن يكون قد عايش الطفولة عن قرب... أي أن يكون مربيا.

خصائص النص الأدبي:

النص الأدبي هو الذي يمتاز بتوفر الشروط الفنية الإبداعية التي تميزه عن النص العادي.. هذا الشرط ضروري لأدب الطفل كما هو ضروري للأدب عامة، ولابد للمتلقي صغيرا أو كبيرا أن يدرك ما في النص من جمال وساحرية، وأن تنتقل إليه تجربة الأديب الحية من خلال النص... الفرق بين أدب الطفل وغيره يظهر في المستوى اللغوي والأسلوبي وفي الموضوعات التي يتطرق إليها أو القضايا التي يعالجها.

... إذا إن فن الكتابة للطفل سيما في الأدب وفنونه من الأمور العصية وليس بمقدور الكل التحكم في تقنياته والإبداع فيه... فكل من ابتغى التقرب من ذلك عليه أن يتعرف على عالم الطفولة وأن يسبر أغواره.. متعرفا على المرحلة التي سيكتب لها وخصائص النمو فيها.. متتبعا قدرات الطفل ودرجة خبراته والمحيط الذي يحيا فيه والمجتمع الذي ينتمي إليه..فضلا عن توفر المميزات الفنية المتمثلة في جمالية الأسلوب وسمو الأفكار وطرافة الخيال.. مع مراعاة أن يكون ذلك في حدود الطاقات الذهنية والنفسية للأطفال الذين يكتب إليهم

وفي حدود خبراتهم الحياتية ومهاراتهم التعليمية المكتسبة ومستوى تحصيلهم المعرفي.

لما تتوفر هذه الشروط وغيرها في اعتقادنا يمكن للأديب الكاتب أن يكتب... أن يبدع في ثقافة الطفل إنْ وجد في نفسه القدرة والتمس لديه الرغبة الذاتية في إطار الشعور بالحرية والمسؤولية... طالما أن الأمر لا يتعلق بنوع الموضوع بالدرجة الأولى... بل بالمستوى اللغوي ونوعية الأسلوب والفكرة في عرض الموضوع... وما دام العمل الأدبي المنتج يخضع للشروط الفنية مع الحرص على تصوير الأفكار والاحساسات والأخيلة التي تتوافق ومدارك الأطفال.

بل إن الكاتب يحرص على أن يصور للطفل الحياة الإنسانية كلها أو البعض منها مما يتوافق ومستواه وخصوصيات مجتمعه ليساعده على النمو السويّ مع استغلال الطاقات الكامنة فيه والحرص على تفتق المواهب والقدرات المخبوءة.

الكاتب العربي الواعي والملتزم بقضايا أمته يعلم أن ما سيبدعه سيسهم في بناء عقل الطفل وإعداده للحياة إعدادا متكاملا ومتوازنا يعرف قدر الإنسان في هذه الحياة.. يعرف علاقاته بالكون وبخالق هذا الكون عز وجل... ويعرف طبيعة الوشائج التي تربطه بالإنسانية بكل صورها وأشكالها... يعرف رسالته ويعرف كل شيء حوله... فما دام الكاتب للأطفال يدرك ذلك... يفترض فيه أن يختار موضوعاته من الحياة الإنسانية.. من الحاضر والماضي.. من استشفافه للمستقبل ورؤاه ككاتب.. كمفكر ومنتج للمعرفة... يستمد مواضيعه من الواقع والتاريخ... من المجتمع والأسرة... من عالم الإنسان وعالم الحيوان وعالم النباتات وعالم الجماد... من أحداث الحياة الدنيا وبعض صور الآخرة البسيطة المساعدة على أخذ العبرة... كل ذلك من مضمون أدبه الذي ينتجه ويبدع فيه.. شريطة ألا يتناسى قدرات الطفل وفطرته[7].

نخلص في الأخير إلى أنّ الكتابة في أدب الطفل علم وفن يستندان إلى ثقافة غزيرة وواسعة وإلمام كاف بعالم الطفل ... وإذا كانت الكاتبة اللبنانية غادة السمان قد أعلنت بصراحة تامة ودون لف وهي مَن هي أنها عاجزة عن الكتابة للطفل وتفتقد الموهبة في ذلك مضيفة أن الكاتب المسرحي الكبير شكسبير بدوره يفتقد هذه الموهبة، كما أنها لا تقف عند حدود توفر الموهبة فحسب ولكنها تضيف شروطا أخرى لا تقل شأنا وأهمية عن الموهبة وهي كالتالي:

1-الموهبة شرط أساسي: بل الشرط الأول.

2-الثقافة الواسعة: التي في اعتقادنا لا تنحصر في الدراسات العليا عن الطفل والتي تتطلب من كاتب الأطفال الإطلاع عليها والاستفادة منها كما ترى غادة السمان.. بل من اللازم الإحاطة الواسعة بالعلوم الإنسانية والاجتماعية والاستفادة من المعارف والعلوم المعاصرة وتتبع للتطورات العلمية والتكنولوجية الحديثة.. حتى يكون الإبداع والمنتوج الأدبي متطورا ومسايرا لواقع الطفل... مطلعا على التراث الإنساني إطلاعا واسعا ودراسا لتراث أمته

ساعيا إلى تنقيته وغربلته وتوظيف ما هو إيجابي منه.

3- معرفة الجمهور الذي يخاطبه الكاتب ـ أي جمهور الأطفال ـ معرفة حميمية بناء على المعايشة والملاحظة الطويلة والمستمرة.

4- الإيمان بأن الكتابة للطفل رسالة أدبية تربوية منزهة عن أغراض أخرى.[6]

الكتابة في أدب الطفولة ومراحل النمو:

كل كتابة للطفل سواء كانت في الأدب أم غيره يجب أن تخضع لقدرات الأطفال ومراحل نموهم.. والحديث عن السمات الأساسية لأدب الأطفال يتعلق بأمرين متلازمين أولهما يدور حول محتوى هذا الأدب ومضمونه. وثانيهما يتعلق بالأساليب المناسبة التي يمكن استخدامها لتحقيق الأهداف.

وهذان الأمران متلازمان والتفريق بينهما اقتضته الضرورة الفنية.. ذلك أن السمات لها ارتباط بمراحل العمر المختلفة التي يمر بها الطفل، حتى تُراعى في كل مرحلة الأمور التي يتميز بها هذا الأخير وحتى يتناسب الأدب مع سنوات عمره والقدرة على الفهم والتفاعل مع الأدب والتأثر بمضمونه.

الكاتب المصري ـ أحمد نجيب ـ في كتابه القيم والذي يعتبر من أهم الكتب التي أبرزت أهمية الكتابة للطفل ونظرت لها من حيث السمات والشروط والأساليب وتوظيف اللغة ومستوياتها ... هذا الكتاب المعنون ب:{فن الكتابة للأطفال} والذي عرضت له مجلة الفيصل السعودية في عددها التسعين

وفي باب ـ مطالعات في الكتب ـ يرى أن الكتابة للطفل- كما أسلفنا تخضع للنمو ومراحله... هذه المراحل لدى علماء النفس والتربية لها عدة تقسيمات متداخلة وتكمل بعضها بعضا وتؤثر في بعضها... فأي إهمال أو تقصير في مرحلة سيؤثر سلبا على المرحلة الموالية... هذا التداخل الزمني تلعب البيئة والتربية دورا بارزا فيه... وبقدر ما تنوعت التقسيمات واختلفت الرؤى فيها فإن أغلب الباحثين والمتخصصين استطاعوا أن يحددوا مراحل النمو في الخطوات التالية:

1ـ مرحلة ما قبل الكتابة، الطفولة المبكرة،3ـ6،

ففي هذه المرحلة يتمكن الطفل من سماع القصص ويتعامل مع الأشياء المحيطة به في البيئة القريبة ثم البعيدة.. ويحاول أن يقلد من حوله في حركاتهم وسلوكهم وأعمالهم. ويطلق بعض علماء النفس على هذه المرحلة: مرحلة الواقعة والخيال المحدود.. إذ يتقبل فيها الطفل القصص التي تنطق فيها الحيوانات وتتحرك الجمادات..

لذا يمكن في هذه المرحلة تقديم نوع من الأدب المسجل والمعد بالصوت والصورة لعدم اكتساب الطفل مهارات القراءة والكتابة بعد.. ووفق شروط محددة تتناسب مع هذه المرحلة من حيث اختيار الموضوعات والاستخدام المفردات وانتقاء الأسلوب الملائم لتقديم ما يفيد الطفل ويمتعه وينمي لديه أسس التربية المنشودة.

2.مرحلة الكتابة والقراءة المبكرة

الطور الأول من المدرسة 6-9 سنوات.

في هذه المرحلة تزداد خبرات الطفل وخاصة فيما يتعلق ببيئته من أسرة وحي ويبدأ في توسيع علاقاته وفضاء تحركاته.. متحررا قليلا من الأسرة حريصا على ويبدأ في اكتشاف الأشياء الجديدة التي تبهره وتثير لديه الدهشة فيتقرب منها بدافع الفضول للتعرف عليها مما يسمح له باكتساب خبرات جديدة وتوسيع مداركه.. وتزداد رغبته أيضا في هذه المرحلة في التعرف على الظواهر الاجتماعية وبعض مكونات المحيط والاستفسار عنها.. كما تُعرف هذه المرحلة بأنها مرحلة الخيال الحر فيها يتطلع إلى عالم يزخر بقصص وحكايات الخيال دون بداية معرفة الواقع.. وكذلك معرفة المعايير الاجتماعية بدافع الغريزة مما يجعله يتقبل القصص التي تحثّ على التعاون والإخلاص والعطف والوفاء والصدق، وكذلك الإقبال بشغف على القصص الزاخرة بالعجائب التي يكون أبطالها عمالقة أو أقزاما وما شابه هذه القصص. ويزداد اهتمامه في هذه المرحلة باستخدام بعض الوسائل واكتساب بعض المهارات ومنها اكتساب مهارتي الكتابة والقراءة كمهارتين تفتح أمامه بدايات آفاق المعرفة الإنسانية في أشكالها البسيطة.. في هذه المرحلة يكون الطفل شغوفا باكتساب الخبرات الجديدة ويكون سريع التأثر بما يرى ويسمع... كما يهتم بالتعرف على الكثير من الأمور العملية.

إن الموضوعات التي تقدم إلى الطفل في هذه المرحلة كثيرة ومتنوعة، ولكنها تحتاج إلى صياغة الأديب الذي يتعرف على الرصيد اللغوي للطفل في هذه المرحلة: مفرداته اللغوية شفوية كانت أو كتابية.. عباراته وهو يلعب مع رفقائه.. في رحاب المدرسة.. عباراته خارج المدرسة..

3.مرحلة المغامرة والبطولة

مرحلة التمكن من القراءة والكتابة (من 10 إلى 12 سنة)

وهي المرحلة التي تمتد من نهاية التاسعة أو بداية العاشرة حتى الثانية عشرة، وهي نهاية التعليم الابتدائي.. وتظهر فيها ميول الطفل تجاه حب التملك والاقتناء، وتتفتح نفسه على قصص البطولة والشجاعة والرواد والمكتشفين.. في هذه المرحلة تبدأ شخصيته بالظهور والتميز بين أقرانه.. في كل الفضاءات التي يتحرك فيها وقد يكون عنصرا فاعلا في عصابة الأطفال. يميل إلى الاعتداد بالنفس والقوة والتفرد بالمواقف التي تميّزهُ عن الآخرين حيث يستخدم خبراته في إبراز قدراته وتميزه.

وما يقدم للطفل في هذه المرحلة يحتاج إلى انتقاء دقيق لما يكتب ويقدم إليه من مواضيع ومضامين تكون بناءة تؤثر إيجابا في بناء شخصيته فيتفاعل معها ويتأثر ويتوازن فينسجم.. كي تنمو لديه الاتجاهات الصحيحة فتزداد شخصيته قوة وثباتا ووضوحا.

4.مرحلة المراهقة (من 12 إلى 18 سنة)

هذه المرحلة العمرية تصحبها تغيرات جسمية وميول اجتماعية ودينية وفلسفية ورؤى متميزة للكون والحياة بزخمها وتوجهاتها المختلفة في شتى الميادين... في أواخرها يكون الفتى أو الفتاة قد بلغ طور

النضج العقلي والاجتماعي وتتضحت لديه الرؤيا المستقبلية نتيجة للأفكار التي تكونت لديه في مرحلة المراهقة وما سبقها وما اكتسبه من خبرات حياتيه ومهارات مختلفة وقيم ومعايير واتجاهات.[9]

في هذه المرحلة يكون قد امتلك القدرة على فهم اللغة الأصلية وربما حذق لغة أجنبية أو لغتين وأصبح متمكنا من استخدامها وتوظيفها بصورة أفضل..ويصبح أكثر قدرة على القراءة والمطالعة الواعية ونقد الأفكار والسلوكات الغيرية والحكم لها وعليها، في هذه المرحلة تبدأ عواطفه بالظهور في الظهور وينشط خياله ويزداد تعلقه بالمثل.

نقول.. لأن مبدع أدب الطفل من الضرورة بمكان أن يعرف هذا، ذلك أنه لما يكون دارسا لهذه المعطيات حري به أن يقدم ألوانا من الأدب يقدر ما هي مناسبة لكل مرحلة، فإن مرحلة المراهقة يتوجه فيها لطالب بلغ من الرشد قدرا ومن التحصيل المعرفي قدرا أكثر.. فالكتابة الإبداعية يجب أن تتضمن شتى الأطعمة بعضها يتعلق بأفكار المتلقي ومنها ما يتعلق بخياله، ومنها ما يتعلق بعواطفه.. ومنها يتعلق ببيئته.. ومنها ما يتعلق بأمجاد وطنه وعظمائه وعظماء الرسالة السماوية وعظماء الإنسانية وغيرها من الأمجاد... ويدخل في هذه الإطار أيضا ما يتعلق بمستقبل الفتى والدور المنتظر منه كإنسان استخلفه الله في الأرض وكمواطن له رسالة تجاه نفسه وأسرته ووطنه... ولابد من استخدام الأسلوب الهادئ الذي يدغدغ نزعة الخير لديه ويساعده على التفكير الصحيح ويدغدغ أيضا عواطفه برفق كي يهذبها.

ونجد في التاريخ الإسلامي العربي والوطني ماضيا وحاضرا الكثير من الموضوعات والصور التي تحتاج إلى الكاتب الفذ الذي يعيد صياغتها وإخراجها في شكل أخاذ ويضعها بين أيدي الناشئة، من خلال عرض أدبي مشوق وجميل يتلاءم مع هذه المرحلة بصفة خاصة ويحظى بقبول وشغف الطفل الناشئ والمراهق الشاب ويشده إلى المطالعة واكتساب عادة القراءة والإطلاع والدراسة الواعية.

وقبل أن نذهب إلى السمات الأساسية لأدب الطفل، نطرح السؤال التالي: هل الذين يكتبون للطفل في بلادنا جلهم على دراية بما أوضحناه سابقا عن العلاقة بين النمو ومراحله وضرورة توافق الكتابة مع كل مرحلة؟

السمة الأساسية لأدب الطفل:

لا يكفي لكاتب الطفل ومبدع أدبه أن يعرف مراحل النمو وخصائص مراحل الطفولة فحسب، بل عليه أن يكون على إطلاع ومعرفة كافيتين بما يناسب كل مرحلة ونقصد هنا الأساليب المناسبة التي يمكن استخدامها وتؤدي الغرض المنشود في كل مرحلة.

ففي المرحلة الأولى ــ مرحلة ما قبل الكتابة ــ يقدم أدب الطفل إلا عن طريق الكتب المصورة أو الحكايات والقصص المصورة وبالصوت أو حتى عن طرق التسجيل والتقديم الصوتي ... والسوق اليوم تزخر بالعديد من الأشرطة والأقراص المضغوطة صوتا وصورة... وضعتها شركات متخصصة أو كُتاب لهذه المرحلة العمرية.

وهي الكتب المصورة بالإمكان استخدام بعض الكلمات إلى جانب الصورة أو تحتها ربطا للدال بالمدلول لأطفال آخر هذه المرحلة الذين هم على أعتاب التمدرس.

وأما في المرحلة الموالية ـ مرحلة الطفولة الثانية ـ مرحلة بدايات تعلم الكتابة والقراءة وما بعدها فإن توظيف آليات القراءة المكتسبة ومهاراتها بقدر ما تساعد الطفل المتعلم على اكتساب المعرفة وفق مناهج تعليمية، فإن القراءة تفتح أمامه آفاقا رحبة في القراءات المستقلة عن المنهاج سواء في حصص المطالعة التي تبدأ في السنة الثالثة من مرحلة التعليم الابتدائي ببلادنا وهي حصص لم يحدد لها المنهاج عناوين محددة ولا موضوعات مضبوطة.. فالموضوعات تكون من انتقاء المدرس أحيانا وحتى من اختيار الأطفال الذين يغذون المكتبة المدرسية بعناوين.. أو قراءات مستقلة. أيضا داخل الأسرة بمساعدة الوالدين أو مع الأخوة والأخوات.. هذه القراءات دون شك هي بدايات جيدة وذات فعالية في تعامل الطفل مع أدبـــه ... وبقدر ما فيها من متعة وإشباع لفضول الذي يزداد يوما بعد آخر، فإنها وسيلة للتربية والتنشئة واكتساب القيم والمعايير ومصدرٌ يساعد على تنمية الخبرات والمهارات وتوسّع المعارف وتحسين الرصيد اللغوي.

والطفل يقرأ لينطلق إلى عوالم جديدة كانت مغلقة أمامه... فيشعر بالمتعة والسعادة... فضلا عن إرضاء حب الاستطلاع والتعطش للمعرفة... وقابلية النمو الفكري والعاطفي وتنشيط الخيال والاندفاع إلى الملاحظة والتأمل والتفكير والبحث.

بما أننا نتكلم عن الأسلوب فإننا نؤكد بأن الكتابة والإبداع في أي مجال موهبة قبل كل شيء... كما هي حصيلة ثقافة موسوعية... ولما يتعلق الأمر بثقافة الطفل وأدبه فالموهبة والثقافة أشد... ومؤلف أدب الطفل يجب أن يأخذ في الحسبان معطيات أخرى جديرة بالاعتبار وهي العوامل التربوية والسيكولوجية والسوسيولوجية والفنية واللغوية بغية إيجاد الأسلوب الكتابي المناسب.

إن الأسلوب المناسب يحصره مؤلف كتاب: فن الكتابة للأطفال ـ أحمد نجيب في النقاط التالية:

1- مراعاة مستوي الطفل ودرجة نموه، ويستحب في كاتب الأطفال أن يكون ممن مارسوا مهنة تعليم الصغار.

2- اختيار الألفاظ السهلة الواضحة، الغنية بالصور البصرية والمعاني الحسية.

3- استعمال أسلوب التكرار في الكتابة لتوضيح المعنى.

4- التشويق لجلب اهتمام الطفل.

5- كتابة الفكرة الواحدة بأساليب متنوعة يُراعى فيها مستوى الطفل.

6- الابتعاد عن أسلوب الوعظ والإرشاد والنصح المباشر.

7- اختيار العناوين المؤثرة وإيجاد أسماء لأبطال القصص مناسبة ومعبرة.

8- استعمال الحوار القصصي والمسرحي الملائم.

من بين المهتمين بأدب الطفل من يرى بأن مبادئ وخصائص أسلوب أدب الطفل

تأخذ الصدارة قبل الموضوع وما تضمنه من أفكار وقيم تربوية... والأسلوب في رأي الكاتب العراقي الهادي نعمان الهيتي ينحصر في أساسيات أربع وهي: الاقتصاد، الوضوح، القوة، الجمال.

1-**الاقتصاد:** الذي يتمثل في تقديم الأفكار بصيغ أدبية لا ترهق الطفل ولا تكلفه جهودا كبيرة، وذلك باستخدام كلمات وتعابير واضحة لا تحتمل أكثر من معنى واحد... وأن تكون الكلمات والتعابير ثرية مع عدم اللجوء إلى الإطناب والرطانة، حتى لو كلفنا ذلك الاستغناء أحيانا عن فكرة أو حقيقة.. لان الطفل الذكي كثيرا ما يشعر بأن بعض الأفكار مقحمة ودخيلة على النص الأدبي... ومعروف أن أهمية الأفكار وقوتها تدفع الطفل إلى التأمل والتفكير.

2-**وضوح الأسلوب:** إن وضوح الأسلوب لا يقل أهمية عن العنصر السابق "فوضوح الأسلوب وبساطته كلمات وتراكيب وأفكار يساعد المتلقي على الإقبال والاستغراق في القراءة... والغموض من شأنه أن ينفر لأنه يشوه المادة الأدبية والحقيقة تكون أكثر جمالا إذا تعرت ويكون التأثير الذي تحدثه عميقا بقدر ما يكون التعبير عنها بسيطا، وذلك راجع من جانب إلى أنها في ذلك التعبير تستحوذ استحواذا كاملا على روح القارئ ولا تدع له من الخواطر الجانبية ما يشتت ذهنه، ومن جانب آخر لأن القارئ يشعر وأنه لا يوجد من يحاول خديعته وإفساد إدراكه بفنون البلاغة، وأن كل ما للقول من أثر في نفسه نابع من الشيء ذاته"[10].

3-**قوة الأسلوب:** يؤكد السيد هادي نعمان بأنها تتمثل في المثيرات أو المنبهات التي توقظ أحاسيس الطفل ومشاعره وتحرك وعيه وخياله، وتحفزه على التأمل والتناغم والتوافق مع الفكرة المقدمة.. ولا ريب أن استعمال الكلمات المعبرة والعبارات القصيرة الواضحة والثرية بالمعاني والأفكار.. وإطلاق الصفات الخاصة ذات التأثير الانفعالي في الطفل والدقيقة بعيدا عن الصفات العامة المألوفة.. وتحاشي ما يبلبل الذهن ويُعثر عملية القراءة... هذه العناصر تمنح الأسلوب قوة، وتساعد على استثارة اهتمام الطفل المتلقي وجذبه ومشاركته الكاتب في أفكاره.. وولوجه الأجواء التي رسمها.

4-**جمال الأسلوب:** هو ذلك التناغم بين الأصوات والمعاني عن طريق استخدام ألفاظ وتعابير سلسة موحية وفي التناسق بين الأفكار والمواقف وما يثير ذلك من إحساسات ومشاعر دون تكلف.

ويربط السيد هادي نعمان بين الأسلوب والأفكار ويعتبر ذلك من ملامح جمال الأسلوب.. حيث أن الأفكار المختلفة تستلزم تعبيرات مختلفة.. ضف إلى ذلك ضرورة تلاؤم الأسلوب وقدرات الطفل المتلقي العقلية والمعرفية والوجدانية والفكرية.

ويصر الكاتب هنا على أن كتابتنا في ثقافة الطفل وكذلك في أدبه لا نعتمد فقط على قاموس الطفل اللغوي ورصيده المكتسب، بل نعتمد أيضا إلى جانب القاموس اللغوي على القاموس الإدراكي لديه والذي يتجلى في قدرته على فهم كلمات وتعابير أخرى من خارج قاموسه اللغوي الذي يتحدث به... وهو يسميه بعضهم بالحدس أو بالعقل الباطن.

ونحن بدورنا نؤكد هنا إضافة إلى الآراء السابقة على ضرورة توفر الخفة في أسلوب أدب الطفل ودغدغة شعوره الطفولي... بحيث تحمل كل فقرة من النص نفسه فكرة وابتسامة.

ولئن كنا نتكلم عن أسلوب الطفل، ففي الآن عينه نتكلم عن اللغة التي يُجمع جل كتاب أدب الطفل على أنها اللغة السهلة الواضحة التي يفهمها والتي تساعده على الفكرة المطروحة بيسر ودون مشقة وتوفر له المتعة والسعادة، وتقوده برفق نحو متابعة حوادث القصة أو المسرحية أو غيرهما أو تصور ما يجري في الحكاية.

ولـلمرحوم كامل كيلاني رأي في هذا، إذا يرى أن تكون اللغة التي يقدم بها الكاتب لأدب الطفل أرقى من مستواه قليلا حتى يستفيد منها بمحاكاتها ومن ثم تتحسن لغته وأسلوبه مع حرصه على تجنيب الأطفال الخطأ اللغوي والمعنوي في كتاباته.

جون أيكن ... كاتب للأطفال يحدد شروطا يراها ضرورية لكل من يتقدم للكتابة في أدب الطفل، حيث يقول:

" لهذا عليك قبل البدء بالكتابة أن تكون واثقا في نفسك فيما إذا كنت تكتب عن الأطفال أو للأطفال... هل لك قارئ أو قراء مرتقبون ؟ ولكن ما لم يكن لك أنت الكاتب قارئ محدد راسخ الهدف الذي توجه قصتك نحوه أو عملك الأدبي، فلعل مؤلفك يتذبذب ويتردد ويسقط بين أسلوبين وتضيع الفرصة، وبناء على هذا ولأجل الوضوح في أسلوبك وعرضك ومنفعتهما، عليك أن توطد قناعتك قبل أن تبدأ وترى إذا كنت تنوي أن تكتب لفلانة أو فلان من الأطفال".

وهذا جون أيكن حاثا على أن يتعرف كاتب الأطفال على جمهوره سواء كانوا من وطنه أو غيره:

" أديب الأطفال ينبغي أن يتعرف إلى جمهور الأطفال ... أن يحيط بهذا العالم الغريب، على الرغم من أن الإحاطة التامة تظل أمرا عسيرا لأن ما يكتب – شكلا ومضمونا – يخضع لطبيعة هذا الجمهور وخصائصه، ولا يكفي أن يتعرف الأديب إلى عدد من الأطفال سواء كانوا أبناءه أم أبناء جيرانه أم تلامذته ... بل ينبغي أن يدرس جمهور الأطفال دراسة علمية معتمدا على ما توصل إليه رجال التربية وعلم النفس من نتائج في أبحاثهم ". (11)

ولكن هل يعني هذا أن يتصرف الأديب حيال الأطفال مثلما يتصرف رجل التربية أو علم النفس وهو الأديب الفنان؟

بالطبع لا، لأن موقف أديب الأطفال كموقف الفنان التشكيلي حيال لوحته الفنية التي يبدعها.. إنه يتطلع إليها من مسافة قريبة بين حين وآخر ليعود ويحمل الفرشاة.. ليضيف لمسة أو يضيف لونا أو يمزج لونا بآخر.. وهكذا.

ولا يكفي أن يعرف أديب الأطفال جمهوره، بل عليه أن يحترمهم..أن يحبهم... وبتلك المحبة وذلك الدفء الإنساني السامي يقنعهم من خلال إبداعه أنه صديق لهم.

وأخيرا يمكن القول: إن أدب الأطفال يؤلف أداة فنية من أدوات تنشئة الأجيال التي تعتبر ركيزة المستقبل. ويؤلف هذا النوع من الأدب دعامة رئيسية في تكوين شخصيات الناشئة عن طريق إسهامه في نموهم العقلي والنفسي والوجداني

والاجتماعي واللغوي وتطوير مداركهم وإغناء حياتهم بالثقافة التي تُعرف بثقافة الطفل، وتوسيع نظرتهم إلى الحياة وإرهاف احساساتهم وإطلاق الخيال عندهم... وأدب الطفل بقدر ما هو وسيلة لتحقيق ذلك فإنه أداة فعّالة وحسّاسة للنهوض بالمجتمع من خلال الأطفال.

كل هذا متوقف على الكاتب الأديب الفنان القادر على إغناء المكتبة العربية بما يلبي حاجة الطفل العربي من تهذيب وتثقيف.. هذه الرسالة تتساوى مع رسالة رجل التربية.. فهل نعثر على هذا الفنان الأديب المربي ؟

الهوامش:

(1) ثقافة الأطفال ـ عالم المعرفة ـ العدد: 123، دولة الكويت.

(2) من مقال منشور بصحيفة الشروق اليومية ـ بتصرف ـ للدكتور أحمد حمدي بتاريخ: 2001/11/25، العدد: 323.

(3) صحيفة الخبر: من مقال للأديب مالك بوذبة و بتصرف مؤرخ في: 4-1991/11/5.

(4) المرجع السابق.

(5) المرجع السابق.

(6) الاتجاهات الجديدة لثقافة الأطفال/النادي الثقافي العربي ـ بيروت.

(7) أدب الأطفال:أهدافه و سيماته ـ بقلم محمد حسن بريغش.

(8) من مرجع سابق و بتصرف للأديب مالك بوذبية.

(9) فن الكتابة للطفل ـ بتصرف ـ أحمد نجيب.

(10) أدب الأطفال: فنونه. وسائطه: هادي نعمان الهيتي.

(11) كيف نكتب للأطفال: جون أيكن. ترجمة كاظم سعد الدين.

آخر إصدارات الجاحظية



المؤلف: فهيمة الطويل

العنوان: الصرخة

نوع التأليف: قصص

عدد الصفحات: 40

الحجم: 21/15

الناشر: التبيين /الجاحظية

السنة: 2004

البنية الموضوعاتية السردية لقصص الطفل في الجزائر*

مسعودة لعريط

مقدمة:

لقد اتضح لنا بعد القراءة أن أغلب النصوص القصصيّة التي شكّلت مدونتنا، تبدأ باستهلال، يهيئ الطفل لتقبل أحداث القصة، إلاّ أننا وجدنا بعض هذه الاستهلالات مستفيضة وطويلة، ومملة مثلما لاحظنا في قصة "عيشة تبهلولت"[1]، قصة لونجة[2] وقصة "الأمير الحمامتان"[3].

وبعد هذا الاستهلال يبدأ السرد في نسج حلقته الأولى المتمثلة في:

أ- حالة فقدان[4]

يتمثل هذا الفقدان في غياب الحريّة من غابة العصافير في قصة العصافير الطليقة والأمن والفرح من بحيرة السمك في" نورا السمكة الصغيرة "، والأخوات والحمامتين في "الأمير والحمامتان" عن الأمير، والأميرة عن قصر أبيها الملك في "الملك والفراشة"، وافتقاد أشعب للولائم في "حكاية أشعب"، والعنزة لجدييها في "العنزة العنزية"، وفقدان الطفلين ظريف ومرجانة لأميهما وللبقرة في بقرة اليتامى وفقدان المعرفة بالنسبة للطفل سمير في رحلة "سمير الجوية".

ونلاحظ أن هذا الفقدان ينقسم إلى نوعين:

1- فقدان مادي يتمثل في: الأخوات والحمامتان، والأميرة والولائم والجديان...

2- فقدان معنوي يتمثل في: الحرية، والفرح والعدل والسلام.

ويبدو أن الفقدان المادي هو القيمة المهيمنة، تماشيا مع التفكير التشخيصي للطفل إذ الطفل لا يفقه معنى الحب أو الأمن إلا من خلال الأم والأب والصديق... واللعبة.

وتطرح حالة الفقدان- هذه - مسافة بين البطل وما يرغب في الحصول عليه، مما يفرز بقوة تيمة الحب (حب الأمير لأخواته وللحمامتين، حب العصافير للحرية، حب السمك للأمن، حب العنزة لجدييها، حب الأب لابنه، حب الابن للمعرفة، حب الطفلين لأميهما حب المجاهد لوطنه...) وهي التيمة أو الفعل المحرك (Verbe moteur) لتيمتي الصراع والسلطة، التي تبرز في مغامرة البطل وخروجه للبحث عن القيمة المفقودة، من حياته وهذا البحث، أو الخروج يؤدي به إلى تكسير سلطة معينة، تقف في طريقه، مما يضع البطل في حالة صراع نفسي أو فكري أو جسدي، وهي الحلقة الثانية التي يصل بنا إليها السرد والتي يمكن أن ندرجها تحت عنوان:

ب- البحث عن موضوع القيمة

يتواصل السرد في هذه المرحلة، عبر سلسلة من الأحداث، في محاولات لإلغاء المسافة وتحقيق الرغبة، ونرى ذلك في الكثير من النصوص التي كوّنت مدونتنا القصصية ومن بينها:

قصة العصافير الطليقة في:

- مطالبة حيوانات الغابة بأن يطلق سراح العصافير المسجونة عند ملك الغابة
- مطالبتهم باقتسام ذخيرة الخزينة على أساس العدل
- اتفاق الحيوانات على الانتقام من الملك وحاشيته
- الهجوم على الملك وحاشيته

وقصة نورا السمكة الصغيرة في:

- تخطيطها من أجل القضاء على ملكة البحيرة

- تحريضها للمجتمع البحري ضد الملكة الطاغية

- ثورة البحيرة ضد ا لسمكة الكبيرة، ملكة البحيرة

وقصة الملك والفراشة في:

- تكليف الملك للحمامة الزاجلة بتوصيل الرسالة إلى ابنته المفقودة

- استحضار المدبر

- طلب المساعدة من أبناء العجوز

وقصة حكاية أشعب من خلال:

- تكليف أشعب لابنه بتحري أمر الولائم

- الخروج إلى الوليمة

- صعود السلم

- احتيال أشعب على صاحب البيت

وقصة العنزة العنزية من خلال:

- خروج العنزة للبحث عن جدييها

- البحث في عرين الأسد

- البحث في مأوى الدب

- الوصول إلى مغارة الذئب

- صراع العنزة ضد الذئب، الذي سرق جدييها

وقصة بقرة اليتامى من خلال:

- بحث الطفلان مرجانة وظريف عن الغذاء والحنان، المفقودان بفقدان أمهما، عند البقرة

- توسلاتهما لزوجة الأب من أجل أن يحصلا على لقمة الأكل

- تردد الطفلين على قبر أمهما

- الوصول إلى كوخ العجوز الطيبة

- الوصول إلى قصر السلطان

وقصة رحلة سمير الجوية، إذ يبدي الطفل تعطشا للمعرفة من خلال:

- استماعه الشديد لشروحات أبيه عن الطيران ورواده

ومن خلال هاتين الحلقتين يمكن للطفل، أن يتعلم قيما كثيرة، من بينها العزم والتحدي والصبر، والشجاعة، والقدرة على المطالبة بالحقوق

ج ـ الحصول على موضوع القيمة

1 - القضاء على الأسد وتحرر العصافير من سجنها في قصة العصافير الطليقة

2- تمكن المجتمع البحري، بقيادة نورا السمكة الصغيرة من القضاء على السمكة الباطشة وعودة الأمن إلى البحيرة في قصة نورا السمكة الصغيرة

3- إلتقاء الأمير بأخواته السبعة، والتقائه بالحمامتين وزواجه منهما، في قصة الأمير والحمامتان

4- عودة الأميرة إلى قصر الملك في قصة الملك والفراشة

5- انطلاء الحيلة على صاحب العرس وتمكن أشعب من تحقيق رغبته في حكاية أشعب

6- انتصار العنزة في صراعها ضد الذئب، وحصولها على جدييها في قصة العنزة العنزية

7- زواج مرجانة من الملك، وعيشها في هناء مع زوجها وابنها وأبيها وأخيها وبهذا تكون قد عوّضت كل ما عانته من حرمان مادي ومعنوي وقد كللت هذه القصص بنهايات سعيدة انتصر فيها الخير على الشر، وهي نهايات تهدف إلى دعم المبادئ والقيم الخيّرة، في نفوس الأطفال، وقد جاءت وجيزة وسريعة ومرضية لأفق انتظار الطفل

ـ موضوعاتية الزمن.

يأخذ الزمن في القصص التي شكلت مدونتنا اتجاها ما ضويا، ويرتبط بملوك وسلاطين خرافيين مثلما نرى في قصص: الأمير والحمامتان، الملك والفراشة، لونجا، بقرة اليتامى ويرتبط أحيانا ببطولات وطنية، مثلما نجد في قصتي: استشهاد بطل والأسرة الشهيدة.

كما يرتبط بأعلام تاريخية ودينية، مثلما نلاحظ في قصتي: موسى وعيسى (عليهما السلام) وفي قصة طارق بن زياد.

وإذ نجد الزمن في الحالة الأولى، أي في القصص الشعبي الخرافي، مطلقا تماما في الماضي، فإنه في القصص الوطني يرتبط، ويتحدد - نسبيا - بأحداث الثورة الجزائرية.

بينما يتحدد الزمن في القصص الديني والتاريخي، بتحديد الأعلام التاريخية والدينية، دون طرح لتواريخ دقيقة.

وإنه من المحبذ أن يحدد الزمن في القصص التاريخي، بدقة وأمانة، وذلك بضبط تواريخ الأحداث التي تقدمها هذه القصص، في سياقها الأدبي، لأننا إذا قدمنا معلومات أو تواريخ أو أفكارا خاطئة للأطفال، فإننا سنواجه صعوبة في تصحيحها - مستقبلا -.

والملاحظ أن هذا الزمن ينقسم إلى ثلاث مستويات دلالية:

1-المستوى الأول:

يتمثل في زمن السلطة والاستبداد، الذي يمثله الأسد في قصتي: العصافير الطليقة والأرنب البطل والذئب في قصة العنزة العنزية، والسلطة الاستعمارية في قصتي: استشهاد بطل والأسرة الشهيدة والغول في قصتي: الملك والفراشة وبلعجوط.

2-المستوى الثاني:

يتمثل في زمن الصراع والثورة ويبرز ذلك من خلال مشهد صراع العنزة، ضد الذئب والأرنب والعصافير ضد الأسد، وبلعجوط ضد الغولة... والمجاهد ضد الجندي الفرنسي والرسل ضد الكفر.

3-المستوى الثالث:

يتمثل في زمن الحب والتحرر، ويبدو هذا من خلال تحرر العصافير من قبضة الأسد وانطلاقها مغردة في السماء، وتخلص الجديين من قبضة الذئب وعودتهما إلى أمهما، وتحرر مجتمع الغابة بفضل ذكاء الأرنب من ظلم الأسد وعودة الفرح والهناء، والحب واستشهاد المجاهد، في سبيل وطنه وهو تحرر وانتصار معنوي.

وهذه المستويات الدلالية المختلفة في زمن، (السلطة والصراع والحب) في قصص الطفل الجزائري، تساهم في تكوين شخصيته، فهي من جهة تفتحه على أزمنة غابرة، يجد فيها الطفل ما يشبع خياله الواسع، ومن جهة ثانية فإنها تربطه بتاريخ وأمجاد الوطن وصراعاته، ضد المعتدين، الأمر الذي يشعره بالانتماء إلى أمة لها جذورها، الممتدة في التاريخ، ولها رجالها الذين صنعوا هذا التاريخ، وهو ما يبث فيه قيم الوطنية والكرامة.

- موضوعاتية المكان:

يرتبط المكان ارتباطا جدليا بالزمن، وقد جاء هو الآخر، غير محدد بدقة، لأن أغلب المفاهيم التي تطرقت إليها قصصنا، يمكن أن تحدث في كل زمان ومكان، إذا توفرت شروط وجودها، وينفتح المكان في هذه القصص، على فضاءات طبيعية مثل الغابة والجبال، والجزيرة والقرية والصخور.

ويتحدد في هذه الفضاءات ثلاث مستويات دلالية:

المستوى الأول:

يرتبط المستوى الدلالي الأول، للمكان بالقصر وما يطرحه من دلالات السلطة والجاه والغنى.

المستوى الثاني:

ويرتبط الثاني بالكوخ وما يحيل إليه من فقر وألم، ورغم ما نلاحظه من بون بين هذين الحيزين، إلا أن الحاصل بينهما هو علاقة الخادم (الكوخ) بالمخدوم (القصر) فالجمال الذي تمثله الفتاة مرجانة، والعقل الذي يمثله المدبر، والشجاعة التي يمثلها أبناء العجوز الفقيرة هي كنوز موجودة في الأكواخ، تدخل فيما امتلكت يمين السلطان (القصر) تماما كالتفاح والقمح والعسل والبترول.

المستوى الثالث:

بينما يرتبط المستوى الثالث للمكان بالصخور المخيفة والقلاع المهجورة، التي تقطنها الأغوال، وهي تحيل على الرعب

والشراسة، وتشكل مصدر الخطر بالنسبة للقصر، ولهذا فالصراع يتحدد أكثر بين فضاء القصر وفضاء الصخور المخيفة والقلاع المهجورة.

- موضوعاتية الشخوص.

إن الكتابة للطفل مقولات فكرية، فلسفية، تهدف إلى إنشاء مشروع مجتمع معين فالهدف بالنسبة لكاتب القصة هو توخي طرق إيصال هذه الأفكار، إذ أن الشخوص تمثل أقنعة لموضوعات تتحرك داخل فضاء القصة.

فالشخوص المترددة والمهيمنة في قصة ما هي في حد ذاتها الأفكار المهيمنة على وعي ولا وعي الكاتب، وتلك التي يريد تمريرها سواء بطريقة مباشرة أم غير مباشرة، إلى قارئ محدد.

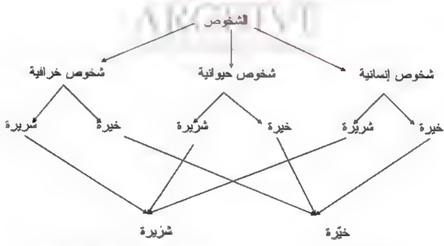
ودراستنا للشخوص لا تنصب على بعدها السيكولوجي، ككائن حي أو على أنها عنصر مؤنسن، بل نتعامل معها على أنها علامة لسانية أولا، وعلامة دلالية موضوعاتية ثانيا، لا تبرز قيمتها إلا من خلال السياق الأدبي الذي تتضمن فيه، ومن خلال المراجع التي تحيل عليها، وقد وجدناها في المدونة التي قمنا بدراستها تنقسم إلى:

1- شخوص إنسانية
2- شخوص حيوانية
3- شخوص خرافية

وينقسم كل نوع من هذه الشخوص إلى فئتين:

1- الشخوص الخيّرة
2- الشخوص الشرّيرة

وللتوضيح أكثر نستعين بهذه الترسيمة، التي تبين تدرجنا في التقسيم:



ونتبه القارئ إلى أننا نعمد إلى محاصرة الشخوص داخل المدونة القصصية التي نحن بصددها، كدلالة إشارية مرجعية، إذ تختلف الشخوص فيما بينها بحسب المرجعيات التي تصدر عنها، ولا يمكننا أن نحدد مرجعية الشخوص إلا إذا كانت تحيل إلى«... عالم سبقت المعرفة به، عالم معطى من خلال الثقافة والتاريخ (الشفهي والجماعي)»[5] فالشخصية المرجعية، إذن تتحدد وفق المخيال[6] الجماعي لمجتمع معين ويضيق

هذا المخيال أكثر ليختص بالطفل، طالما أن القصة موجّهة له، لذلك لا تتحدد مراجع الشخوص عند الطفل، إلا إذا كان على معرفة مسبقة بها، فشخصية عيسى عليه السلام، لا يفهمها الطفل عند قراءته للقصة إلا إذا كان يحمل جزءا من الثقافة الدينية.

ولعل المستوى المرجعي للشخوص تبرز ضرورته، حضور تلك المقدمات التي تستهل بها اغلب القصص التي قمنا بدراستها، وهي تمهيدات نجدها أحيانا طويلة، مثل ما لاحظنا في قصة "عيشة تبهلولت" وفي قصة "الفراشة" وفي قصة "لونجا" ونجدها في قصص أخرى، من مثل قصص "العصافير الطليقة" و"حمامتان تحرسان الوطن" و" طائرة نسمة"وهذه المقدمات تضع الطفل في إطار مرجعيّ معين، أي تنزيله في سياق القصة، فقصة " طائرة نسمة "[7] –مثلا– يستهلها الكاتب بتقديم نبذة قصيرة، يصف فيها شخصية الطفلة نسمة، التي ستكون بطلة القصة، وبهذا التجسيد فإنه يسهل عملية فهم القصة بالنسبة للطفل، وأما في ما يخص التمهيدات الطويلة المعقدة، التي تقدّم بلغة مجازية مثلما لاحظنا في قصة "عيشة تبهلولت" وقصة "لونجا" وغيرهما، فإنها تعتم قراءة الطفل لهذه القصص، إذ أن بساطة التمهيدات، أو تعقيداتها تتحكم جزئيا في درجة توصيل القصة إلى الطفل.

ويمكن أن يكون المرجع خارجا عن القصة، كأن نعطي للطفل – شفويا – فكرة مسبقة عن القصة التي يكون بصدد قراءتها، فيكون فهمه، في هذه الحالة مبنيا على تلك الرواية السابقة.

وقد حددنا مرجعيات الشخوص في أربع أنماط، يحكمها نمط قطب هو المرجعية الإنسانية.

1.المرجعية الدينية:

إن هذه المرجعية تعتبر بمثابة التيمة المتفرعة عن موضوعاتة الحب والصراع والسلطة، إذ يتموقع الدين في المدونة القصصية التي نحن بصددها ليبرز، في شكل حب وصراع وسلطة.

ولما كانت هذه المدونة القصصية في مستواها المرجعي، الديني تطرح على أنها متغير، أي أنها تأويل معين ورؤية خاصة حاول تمريرها الكاتب إلى القارئ الطفل، فإنه يحق لنا أن نناقش هذا الطرح، إذ القصد ليس المصدر، الذي هو الدين في وجوده المطلق بل إننا نعمد إلى أن نناقش رؤية الكاتب إلى الدين أولا، وطريقة إيصال هذه الرؤية وفق تقنيات لغويّة ثانيا، ونحصر الشخوص القصصية ذات المرجعية الدينية، في هذا الجدول:

المحاور / الشخوص	المضمون	الإيد يولوجي(8)
	الإيمان	الكفر
– عيسى (عليه السلام)	+	0
– موسى (عليه السلام)	+	0
– حي بن يقظان	+	0
– أبسالا	+	0
– فرعون	0	+
بني إسرائيل	0	+

وانطلاقا من هذا الجدول وجدنا أنّ المرجعية الدينية تفوق قدرات الطفل اللغوية والفكرية، فهذا الأخير لا يصل إلى فهم المحتوى، إلا من خلال مساعدة الأسرة أو المعلمين فهذه القصص قاصرة بمفردها على أن تصل إلى الطفل، ويبدو أن كاتبها لم يضع في اعتباره الطفل، كمتلقي له خصائصه "الفكرية واللغوية، والنفسية والاجتماعية."

وقد طرحت هذه القصص وفق منظور إسلامي، إذ يحرك سياق القصة عاطفة الطفل نحو حب الله والأنبياء والرسل، ومناصرة الأفكار التي أتوا بها، ومعارضة الأفكار النقيضة ويتضح هذا من خلال ثنائية الخير والشر، التي تنضوي تحتها هذه الثنائيات: (الكفر/الإيمان)، (المسلم / الكافر).

وهذه الثنائيات تحيل إلى المنظومة الفكرية التي يصدر عنها الكاتب، أو "الإبستيمية" المحرّكة لمنظور الكاتب للإنسان.

وهذا المنظور الذي يقسم العالم إلى قسمين: (مسلم/ كافر) (عربي / أعجمي)... قد ينزّله البعض ضمن تفكير ما قبل الحداثة، والذي يتموقع عند الغرب في حوالي القرن 17م، فبهذه النظرة تكون هذه القصص ذات المرجعية الدينية في تعارض زمني بين زمن كتابة القصة (القرن العشرين)، والزمن الفكري الذي كتبت به هذه القصص ولذلك قد ينتج الكاتب طفلا منفلتا من تاريخه، خارجا عنه فكريا، داخلا فيه بيولوجيا وهذا الانفصام الزمني الفكري، يمكن أن يخلق إشكالات فكرية ونفسية واجتماعية تعيق إمكانية تحقق مشروع طفلي، متوازن.

وأما إذا نظرنا إلى هذه المدونة القصصية في مرجعيتها الدينية، فإننا نجد ما يبرر إتخاذها هذه الوجهة، إذ أنّ أية حضارة تريد بناء الإنسان، إنما تستند إلى قيم طبيعية وروحية.

فأما الطبيعيّة منها فهيّ تلك المشتركة عند كل البشر، وأمّا الرّوحية والأخلاقية فإنها تختلف باختلاف الثقافات الإنسانية، لذلك يبدو من المهم الاستناد إلى القيم الثقافية والأخلاقية المحلية، لبناء مشروع طفلي متوازن وبخاصّة عندما يتعلق الأمر بالمصدر الديني، الذي هو منبع "قيمي"، فالمضمون الديني يبدو ضروريا في الكتابة للطفل، والشخوص التي تمثل الأنبياء، هيّ المرجع الأخلاقي المطلق للأطفال، والينبوع الذي يدعّم ثقة الطفل في هذه القيمة، إذ الإنسان دائما متعلق بمثال أعلى في الحياة.

إلا أنه علينا أن نضع في اعتبارنا أن الهدف الأول، هو بناء الطفل بناء الطفل بناء متوازنا، ماديا وروحيا، له خصوصياته الحضارية، التي تميزه وله اشتراك يجعله متفتحا على الآخر، بعيدا عن الصراعات الإيديولوجية والنزوعات الفردية، إذ علينا أن نبعد الطفل -مؤقتا- عن مثل هذه الإشكالات.

2ـ المرجعية الوطنية:

تقع هذه المرجعية، ضمن موضوعاتية الحب والصراع والسلطة، فالوطنية هي حب الوطن والصراع من أجله، والعمل أن يكون لهذا الوطن سلطة معينة تجعله مستمرا في الوجود، فأي مجتمع يعمد إلى أن يبني وطنه الخاص وفق رؤيته الخاصة وثقافته الخاصة وفي رقعة جغرافية معينة، فإذا حدد هذا

الوطن، في رقعته الجغرافية وفي ثقافته المحلية، التي تحمل لغته وعاداته وتقاليده وهويته، بصورة عامة، فإن طرح الروح الوطنية للطفل من خلال القصص، هو تربية تجعله يشعر بانتمائه النفسي والاجتماعي والثقافي واللغوي إلى مجتمع ما.

من هذا المنطلق تبرز ضرورة إعطاء هذه المضامين وتمريرها إلى الطفل، إلا أن هذه الأفكار تختلف في طريقة تقديمها من مؤلف إلى آخر، فحب الوطن، والصراع من أجل سيادته وسلطته، قد يتخذ أبعادا مختلفة.

ومن خلال المدونة القصصية، نلمس ثلاثة، أبعاد لهذه المرجعية الوطنية هي:

1- البعد التاريخي، الذي يبرز خاصة في قصة الحاج احمد باي

2- البعد الاقتصادي، في قصة مهاجر يعود إلى وطنه

3- البعد الإنساني، ونلمسه في أغلب القصص التي كونت مدونتنا ونذكر هذين المثالين: الأسرة الشهيدة واستشهاد بطل ويمكن أن نحصر الشخوص ذات المرجعية الوطنية، التي حضرت في مدونتنا القصصية في هذا الجدول:

المحاور / الشخوص	وطني	مستعمر
العامل عمار	+	0
الحاج أحمد باي	+	0
دحمان الكوبغو	+	0
الزوجة المجاهدة	+	0
ابتهال	+	0
أسمهان	+	0
الأب الشهيد	+	0
الزوج الشهيد	+	0
المعلمين الفرنسيين	0	+
الجنود الفرنسيين	0	+
القائد الفرنسي في الجزائر	0	+

تبدو الشخوص الخيّرة من خلال الجدول، هي التي تحب وطنها وتضحي من أجله وتدافع عنه، بينما تقدم الشخوص المستعمرة على أنها شريرة، لما تقوم به من تسلط وظلم وتخريب، فشخصية الحاج أحمد باي -مثلا- قدمت للطفل على أنها شخصية لارتباطها بمبادئ الكرامة والشجاعة والإخلاص الوطني، في حين قدمت شخصية القائد العام الفرنسي في الجزائر، في قصة "الحاج أحمد باي" والجنود الفرنسيين، على أنهم شخوص شريرة، لما اتسموا به، من صفات استعمارية جائرة.

3.المرجعية الاجتماعية:

إن المضامين الاجتماعية في مدونتنا القصصية، طرحت من خلال بعدي الخير والشر وهذه المضامين تحدد شبكة العلاقات الاجتماعية، انطلاقا من الأسرة التي يترعرع فيها الطفل فطبيعة الأسرة، هي التي تحدد طبيعة الطفل، إذ الأسرة التي تسودها الصراعات تنشأ الطفل نشأة غير سويّة، وطريقة تربية الطفل هي التي تحدد سلوكا ته وشخصيته، فالمدونة القصصية التي قمنا بدراستها تنطلق من سلم قيم أسرية اجتماعية، طالما أن الأسرة تعد الخلية الأساسة للمجتمع ونواته لهذا فقد عالجت موضوعات الدلال والإتكالية في قصة "بحباح المرتاح" والغيرة في قصة "الأمير والحمامتان"، والظلم في قصة " العنزة العنزية"، والجشع في قصة "حكاية أشعب"، لكنها لم تتطرق لأسباب هذه الظواهر، التي قد يكون مبعثها الحرمان أو الفقر، أو غير ذلك، فمفهوم زوجة الأب الذي أحالنا، من خلال السياق النصي، الذي جاء فيه في قصة "بقرة اليتامى" إلى الظلم والقهر، والذي برزت من خلاله هذه المرأة، على أنها شخصية شريرة، يعد نظرة قاصرة، لأن زوجة الأب كقيمة اجتماعية وليدة ضر وف معينة ووليدة علاقات اجتماعية، فإدانة هذه القيمة الاجتماعية لا ينصب على هذه الشخصية فقط بقدر ما يأخذ بعين الاعتبار موقع هذه الأخيرة في نطاق العلاقات الاجتماعية، فالمجتمع والطفل له نظرة مسبقة معادية لزوجة الأب، ويبدو ذلك بخاصة في المخيال الشعبي، الذي لا تخلو حكاية منه من ذم لهذه الزوجة، وإذا تأملنا الظروف المعيشية القاسية التي برزت من خلالها شخصية "زوجة الأب" في قصة بقرة اليتامى، نجد تبريرا مقنعا لميل هذه الزوجة إلى ابنتها، أكثر من ميلها لأبناء زوجها، وهو ميل طبيعي، إذ الأم تعمد إلى حماية أبنائها أولا. وعليه يبدو من المحبذ أن نعرض مثل هذه المشكلات الاجتماعية من زوايا متعددة، حتى يتمكن الطفل الذي يعيش مثل هذه الظروف الاجتماعية، أن يتفهم الوضع وأن يتجاوز بعض الإضطرابات النفسية، التي يمكن أن تحدث له من جراء هذا الوضع.

المرجعية الاجتماعية:

الشخوص(9)	خيرة	شريرة
الملك والملكة	+	0
الماكة "رعدا"	0	+
الأسد زهار	+	0
نورا السوكة الصغيرة	+	0
الأميرة	+	0
الحمامتان	+	+
المدبر	+	0
الأرنب البطل	+	0
الشيخ العجوز	+	0
الغولان (طاموس ورلموس)	+	+
عم الأمير (زهار)	0	+
المتوت	0	+
الغول المتنكر	0	+
الماكة "رعدا"	0	+
الأسد زهار	+	0
نورا السوكة الصغيرة	+	0
الأميرة	+	0
الحمامتان	+	+

المدبر	+	0
الأرنب البطل	+	0
الشيخ العجوز	+	0
الغولان (طاموس ورراموس)	+	+
عم الأمير (زهار)	0	+
السنوت	0	+
الغول المتنكر	0	+
شقران	0	+
العصافير	+	0

4.المرجعية السياسية:

تتدرج تيمة السلطة بخاصة في إطار الصراع بين الحاكم والمحكوم، وهذا المضمون السياسي السلطوي، الفيناه بعضه في المدونة القصصية المقدمة إلى الطفل.

وتتوزع السلطة إلى أنواع عديدة يطبعها استعمال القوة في مراكز معينة: مركز أسري اجتماعي، مركز ديني ومركز سياسي، فكيف وصلت هذه الرؤى المقدمة للطفل ؟

تطرح هذه القصص وجهات نظر مختلفة حول المضمون السياسي، من خلال الشخوص، المقدمة كعلامات لغوية، إشارية مرجعية:

أ- مضمون سياسي ماضوي: يتجسد هذا المضمون في علامات لغوية هي: (السلطان الملك، الأمير...) أو استدعاء لرموز حيوانية (الأسد، الأرنب، الذئب) من أجل، إيصال مضمون سلطوي للطفل، فقصة" الأرنب البطل " - مثلا - تبرز صورة الأسد الباطش، بينما قصة "الملك والفراشة" تعرض لنا عدل الملك، ولعل المبرر الفني لحضور الرموز الحيوانية يأتي كإدانة غير مباشرة لشخصية الملك أو السلطان، فإذا كان الملك عادلا، فإن الأسد باطش، وإذا كان الملك هو الأسد، فإنه يترتب شطب إحدى الصفتين اللاحقتين بهذه الشخصية.

وما نلاحظه هو ارتباط الشخوص، السلطوية والتابعة لها بصفات الخير والجمال والعدل، مثل شخصية الملك والمدبر وأبناء العجوز، في قصة "الملك الفراشة"، والأمير والغولان طاموس ورراموس، في قصة "الأمير والحمامتان" بينما تبرز الشخوص التي تناهض الملك والتي هي الغول المتنكر في زي شاب وسيم، في قصة " الملك والفراشة " والغولة أم لونجا في قصة "لونجا " وشقران عم الأمير، في قصة "الأمير والحمامتان"، في واجهة الشخوص الشريرة، الأمر الذي يؤكد انحياز السرد، إلى السلطة، وتابعيته لها.

ب- مضمون سياسي حديث:

بالإضافة إلى ما سبق، تتجلى بعض شخوص مدونتنا، القصصية من خلال رؤية سياسية، مناقضة للأولى، تهدف إلى بناء جيل الرفض والثورة على الحكم الظالم، ونلاحظ ذلك في قصص (السمكة الصغيرة، الأرنب البطل، العصافير الطليقة)

المرجعية السلطوية للشخوص:

المحاور / الشخوص(10)	خير	شر
– الملك والملكة	+	0
– الملكة "رعدا"	0	+
– الأمير زهار	+	0
– نورا السمكة الصغيرة	+	0
– الأميرة	+	0
– الحمامتان	+	0
– الأسد	0	+
– الأرنب	+	0
– الشيخ المدبر	+	0
– الغولان "طاموس وراموس"	+	0
– عم الأمير	0	+
– السنوت	0	+
– الغول المتنكر	0	+
– شقران	0	+
– العصافير	+	0

5.المرجعية الإنسانية:

نصل إلى المرجعية التي تضم كل المرجعيات السابقة، لنسأل هل طرق الإنسان في المدونة القصصية التي عندنا، على أنه طبيعة مجردة من الثقافة العالمية، أو المحلية، أي هل طرح الإنسان على أنه مفهوم مطلق، أم أنه طرح في مفهومه الأيديولوجي؟.

من خلال موضوعات الحب والصراع والسلطة، التي أفرزتها هذه المدونة، وجدنا الصراع مبعثه الغيرة والحرمان والظلم والحب، فغيرة العم الفقير في قصة "الأمير والحمامتان" من ابن أخيه الملك الذي يتمتع بالسلطة والنساء، أدى به إلى الانتقام، وغيرة زوجة الأب في قصة بقرة اليتامى، من طفلي زوجها وقسوة الظروف، التي تحيطها جعلتها تقسو على هذين الطفلين، وظلم الجنود الفرنسيين لزوجة المجاهد وسخريتهم منها، في قصة "الأسرة الشهيدة"، دفعت بهذا الزوج إلى أن يفجر غضبه، رصاصا في وجوههم، وحب العنزة لجدييها أدخلها الصراع، مع قوة أكبر منها هي الذئب في قصة "العنزة العنزية".

ووجدنا أن السلطة مبعثها الأنانية والحب، فأنانية الأسد أدت به، إلى التفرد

بالسلطة والاستبداد في الحكم في قصة الأرنب البطل، وهي الأنانية نفسها التي وسوست له باستغلال العصافير وحبسها في الأقفاص كي تزين مجلسه، في قصة "العصافير الطليقة".

وحب الذئب لأبنائه جعله يحرص على تغذيتهم بالسطو على جديي العنزة، وحب الجدة لحفيدها في قصة"بحباح المرتاح" جعلتها تقص نيله، كي تنزع عنه صفات الدلال والإتكالية والقصور وحب الأمير للونجا جعلته يغامر، ولا يبالي بالأهوال والمخاطر.

ووجدنا أن موضوع الحب، مبعثه نوازع إنسانية، هي عاطفة الأمومة والأبوة في قصص "العنزة العنزية" و"رحلة سمير الجوية"، وفي "بيت منفرد"، وعاطفة الصداقة في "كيكي غاضب" وعاطفة الأخوة في قصة "الأمير والحمامتان"، وعاطفة الوطنية في قصص:"استشهاد بطل"، "الحاج أحمدباي"، و"حمامتان تحرسان الوطن"، وعاطفة الميل إلى الجمال في قصة "لونجة" وفي قصة "بقرة اليتامى"، إذ أن جمال مرجانة "مثلا" جعل الملك يتزوجها.

وهذه الموضوعات بتفرعاتها، تنبع من مصدر إنساني، ففي كل إنسان، وعند كل أمة توجد هذه الموضوعات، إلا أن الذي يختلف، هو طريقة وجودها، أو بالأحرى كيفية وجودها وكيفية النظر إليها، إذ يرتبط ذلك، بالمراجع الاجتماعية والدينية والثقافية، المحلية للإنسان أو الأمة.

وقد تنزلت موضوعات الحب والصراع والسلطة، في مدونتنا القصصية، ضمن منظور إسلامي يتجلى بخاصة في قصتي "عيسى" و"موسى" وقصة "طارق بن زياد".

وضمن منظور عربي، يتجسد من خلال المخيال العربي، الذي نظرت به قصة "عيشة تبهلولت" وقصة "بقرة اليتامى" وقصة"الفراشة" إلى المرأة، إذ يبدو الجمال وحده مقياس هذه الأخيرة، وتبدو أدوارها منحصرة، في الأمومة وإسعاد الرجل، كما تبدو قاصرة لا تستطيع الاختيار، مثل ما حدث مع الأميرة بنت السلطان، في قصة"الملك والفراشة" التي انبهرت بالمظهر فاختارت شريك حياتها دون أن تفكر، فما أن أفاقت من حلمها، حتى وجدت نفسها بين أحضان "غول"، فدفعت مقابل ذلك حريتها وسعادتها.

وهي نظرة، لا تتماشى ومقتضيات المجتمع العربي الجديد، الذي لم يعد يحصر المرأة في نقطة معينة، أو مجال محدد، والذي أصبح ينظر إليها، على أنها روح وجسد وفكر وعاطفة، وهي الرؤية التي نحبذها في كتابات الطفل العربي، من أجل أن نحقق مجتمعا متماسكا تتعاضد فيه المرأة والرجل على حدّ سواء.

كما تتنزل هذه الموضوعات (الحب والصراع والسلطة) ضمن منظور وطني من خلال قصص: "مهاجر يعود إلى وطنه"، "استشهاد بطل"، "الأسرة الشهيدة"، "الحاج أحمد باي".

وهنا نتساءل، لماذا لا نحاول أن نضع تقاليد جديدة، في الكتابة للطفل، تحاول أن تكسر الرموز السابقة، الحاملة لأبعاد الإنسان الخيرة والشريرة، ونبني رموزا أخرى ترتبط بالواقع الاجتماعي ؟

وبذلك نربط الطفل بمخيال جديد ونجعله أكثر التصاقا بالحاضر، فحضور الملك والسلطان والأمير هو حضور لتقاليد سلطوية، معينة وحضور لمجتمع معين، يتسم بالخضوع المطلق للملك الذي يملك وحده الحرية التامة في الحكم.

ونحن إذا حللنا، هذه الشخوص المتناقضة، نجد أن الشيخ العجوز، في قصة " لونجا" هو نفسه الشيخ المدبر والموجه، ضد الشعب، في حين تمثل العجوز الستوت التي قدمت في قصة " لونجا" على أنها الشخصية الشريرة والجهة المنظمة للانقلابات والصراعات، أي العقل المنظم للمعارضة والثورة، وهذا ما يفسّر تحالفها مع شقيق الملك وعدوه شقران، الذي يمثل الرعية المسحوقة، التي تتخبط في الفقر المدقع والحقد الشعبي.

وإذا كان الغولان طاموس وراموس، قد قدما على أنهما شخصيات خيرة، لأنهما الدرع الواقي للأمير، فإن الغولة أم لونجا، قد

قدمت على أنها شخصية شريرة، لأنها تشبثت بابنتها لونجا، التي يمكن أن نؤولها على أنها السلطة، وإذا كانت هذه الأخيرة في الأنظمة الديموقراطية تعني " حكم الشعب "، فإننا نتفهم موقع الغولة، التي نؤولها على أنها المعارضة الثورية، التي تهدد كيان السلطة، والتي لا تستسلم حتى الموت.

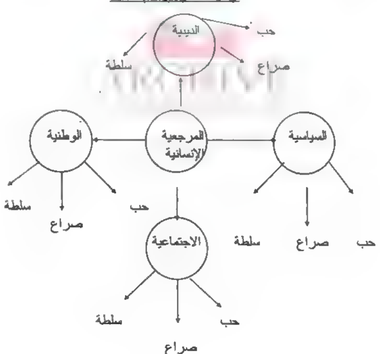
وكذلك الحال بالنسبة للغول المتنكر في زي شاب وسيم، والذي استطاع أن يغري الأميرة، بنت السلطان ويتزوجها، مما يعني تمكن المعارضة من تفكيك النظام وهزّه.

وأمام هذا الوضع، تلجأ السلطة (الملك) إلى أبناء العجوز الأرملة (أبناء الطبقة الشعبية) الشجعان، الأقوياء، بتدبير من الشيخ المدبر (العقل الموجه ضد الشعب) لأنه يعرف جيداً، أن الجيش والأسلحة لا يقضيان على المعارضة، بقدر ما يجعلان الشعب يلتف حولها ولهذا كان لا بد من أبناء العجوز الأرملة، أي ضرب الشعب بالشعب، حيث يكون الملك في مأمن من كل سوء.

وهذه المنظارات الإسلامية، العربية، الوطنية، تؤس أرضية لوضع الطفل في إطاره التاريخي الوطني، وهي الأرضية، التي تخول له أن يحقق ذاته ويتواصل مع غيره عن وعي ورؤية واضحة.

ويمكن أن نلخص المرجعية الإنسانية في هذه الترسيمة:

ترسيمة المرجعية الإنسانية



*مصادر الشخوص:

بعد مناقشتنا لمرجعية الشخوص، نصل إلى الحديث عن المصادر التي تحيل إليها هذه الشخوص، فنجد أنها تكاد تنحصر فيما يلي:

أ- مصدر تراثي عربي مدوّن:

يتجلى من خلال الشخوص الحيوانية: (الأسد، الذئب، الثعلب، السمكة...) التي تحيلنا إلى كتاب كليلة ودمنة، لابن المقفع، ومن خلال شخصيتي: أشعب والبدوي، وهما شخصيتان من شخوص الجاحظ، التي وردت في كتابه "البخلاء".

ب- مصدر تراثي شعبي غير مدون:

ويبرز هذا المصدر من خلال هذه الشخوص:(لونجا، عيشة تبهلولت، الغول، البستوت، المدبر...).

ج- مصدر ديني:

تحيلنا إلى هذا المصدر شخصية موسى وشخصية عيسى عليهما السلام.

*- الراوي

من يروي؟ وكيف يرى إلى ما يرويه؟

يتمثل الراوي في القصص المستوحاة من الحكايات الشعبية، والتي كانت من بين القصص التي قمنا بدراستها في شخصية (الجدة) مثلما هو موجود في قصة " بقرة اليتامى "لونجا" "الأمير والحمامتان" "الفراشة" وهو الأمر الذي يتناسب والطبيعة الأصلية لهذه القصص، فمن الشائع في البيئة العربية أن الجدة هي التي تقوم بقص الحكايات للأطفال أو الأحفاد، باعتبارها سلطة معرفية، وذاكرة تاريخية تختزن الكثير من التجارب.

ويتمثل الراوي في النص القصصي الذي يحمل عنوان "جدتي" في ضمير المتكلم فالراوي هو نفسه الكاتب.

بينما في أغلب القصص الأخرى الباقية التي شكلت مدونتنا، يختفي الراوي خلف الشخصيات مثل مشهد يجري أمامنا، حيث تجد الشخوص تنطق بلسانها.

وفي هذه الحالات الثلاث نسجل رؤية من الخلف. (Vision de derrière) أي أن الراوي يعرف أكثر مما تعرف الشخوص.

الإحالات:

1- رابح خدوسي وآخرون، المؤسسة الوطنية للطباعة، الجزائر، د.ط، د.ت.

2- المصدر نفسه.

3- المصدر نفسه.

4- ينفتح المنهج الموضوعاتي على النقد البنيوي، ويبرز ذلك جليا من خلال هذه الصيغة للتيماتية: المغامرة وإلغاء المسافة وإعادة المسافة والانفصال، التي اكتشفه "استاروبنسكي" في دراسته "وليمة تور بنو"وهي صيغة تقابل تلك، التي توصل إليها بريمون (Brumon) مستفيدا من أبحاث بروب واغريماس، والتي تتكون من ثلاثة مراحل هي: (تفتح إمكانية حصول الفعل، او لا تفتح وتحقق الإمكانية أولا تحقق، تحقق النتيجة أو لا تحقق)، أنظر لحميداني (حميد): المنهج الموضوعاتي في النقد الأدبي: أصوله واتجاهاته، مجلة دراسات سميائية أدبية لسانية، ع4، مطبعة مصباح، الدار البيضاء، 1990، ص42 و43

5- هاموق (فيليب): سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: بنكراد(سعيد)، دار الكلام، الرباط، المغرب، ص8و9.

6- هو جملة من التصورات والتمثلات الذهنية والرمزية التي تتميز بها مرحلة من المراحل000 وهو يتناول المسائل الكبرى مثل الدين والسياسة والعدل والمساواة...)، أنظر المنصف (وناس)، إبداع الخيال وإبداعية المخيال، الحياة الثقافية، العددان 64-65، وزارة الثقافة، تونس، 1992، ص15

7- حرز الله (بوزيد): المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1992.

8- أطلقنا مصطلح الإيديولوجي عوض المصطلح الديني لأننا نرى أن المصطلح الأول يطرح كمتغير، بيما يطرح الثاني كثابت، وتنصب دراستنا على التوظيف القصصي للدين، وليس على الدين في حد ذاته، ونشير إلى أننا صنفنا الشخوص إلى مضامينها الإيديولوجية وفق السياق النصي.

9- توجد هذه الشخوص في قصص (بقرة اليتامى، لونجا، حمامتان تحرسان الوطن، بصباح المرتاح، حكاية لشعب، رحلة سمير الجوية، العنزة العنزية).

10-أخذنا هذه الشخوص من قصص: الأمير والحمامتان، ونورا السمكة الصغيرة، الملك والفراشة، لونجا، الأرنب البطل، العصافير الطليقة.

مخلوف بوكروح(*)

التجريب في المسرح العربي
-تبعية أم تثاقف-
حالة الجزائر(**)

يحاول صاحب الدراسة الأستاذ مخلوف بوكروح في بحثه هذا استعراض مجموعة من المصطلحات العلمية والمفاهيم حول المسرح وعلاقته بالثقافة والمجتمع مع شرحه وتوضيحها للقارئ.

ثم ينتقل إلى مناقشة إشكالية التبعية في المسرح العربي عامة والجزائري خاصة، متتبعا أهم التجارب التي عاشها المسرح الجزائري مقيماتها.

قبل الشروع في الحديث عن هذا الموضوع الشائك لابد من تقديم تعريف لبعض المفاهيم التي يتضمنها المحور المقترح للبحث، ونستهلها بمفهوم التبعية. يدل هذا التعبير على محصل العلاقات غير المتساوية في الأنظمة الاقتصادية والسياسية والثقافية. ويستعمل هذا المفهوم في كثير من الأحيان لوصف الوضع في البلدان النامية في مقابل البلدان المتقدمة أو بلدان "الأطراف والمركز". ويستخدم كذلك كمرادف للاستغلال والهيمنة. وينبغي الإشارة هنا أن التبعية الاقتصادية في بعض الحالات لا تتبعها بالضرورة تبعية سياسية أو ثقافية. فليست التبعية الثقافية لبلدان الأطراف حتمية حتى في حالة تدفق التكنولوجيا من بلدان المركز. وإذا كان نقل التقنية والمنتجات قد أدى إلى تفكيك المجتمع التقليدي في بعض بلدان الأطراف، فإن ذلك لا يمنع الثقافة من الصمود أمام تدفق السلع والمنتجات الغربية.(1)

أما بالنسبة لمفهوم التثاقف أو التبادل الثقافي أو الامتزاج الثقافي، فهو العملية التي تنتقل بها الثقافة خلال اتصالات مستمرة ومباشرة بين جماعات ذات ثقافات مختلفة. ويلقى التثاقف استجابات مختلفة تبعا للظروف التي يتم فيها. فقد يقع القبول من خلال استعارة الثقافة الجديدة وتمثل كل السلوك والقيم الداخلية لهذه الثقافـة،

(**) مداخلة ألقيت في الندوة الرئيسية حول "المسرح العربي في مائة عام ومغامرات التجريب" في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي سبتمبر 1999.

(*) أستاذ، جامعة الجزائر.

يحدث التكيف وهو إحكام العنصر الثقافي الذي تم قبوله لكي يتواءم مع نظائره في ثقافة المستعير. وقد يؤدي ذلك إلى التمثل ويحدث في هذه الحالة التكيف من جانب واحد، أو الانصهار الثقافي (التكيف الثقافي). وقد يحدث في بعض الحالات رد الفعل من خلال الحركات الشعبية التي تقوم ضد الثقافات الوافدة من الخارج. بحيث يؤدي اكتساب ثقافة الخصم إلى مقاومة أكثر فعالية.[2]

إن الثقافة لاتوجد إلا بوجود المجتمع، كما أن المجتمع لا يوجد إلا بالثقافة. وتعتبر الثقافة قاسما مشتركا بين كل المجتمعات تتفق وتختلف في آن واحد. والثقافة تساعد على التميز بين فرد وآخر وبين جماعة وأخرى وبين مجتمع وآخر. بل إن الثقافة هي التي تميز الجنس البشري عن غيره من الأجناس، لأن الثقافة هي التي تؤكد الصفة الإنسانية في الجنس البشري؛ ذلك أن الفرد في المجتمع يتفق مع بعض الناس في كل النواحي ويختلف معهم في نواح أخرى، وفي هذا الصدد يرى كاردنر أن كل نظام اجتماعي ثقافي يتميز بشخصية أساسية، وذهب إلى حد القول: "الأنا هي ترسب ثقافي".[3]

أما بالنسبة لتعريفات الثقافة فهي متعددة، ويمكن حصرها في اتجاهين: الأول ينظر إلى الثقافة على أنها تتكون من القيم والمعتقدات والمعايير والتفسيرات العقلية والرموز والايديولوجيات وما شاكلها من المنتجات العقلية. أما الثاني فيرى أن الثقافة تشير إلى النمط الكلي لحياة شعب ما والعلاقات الشخصية بين أفراده وكذلك توجهاتهم[4].

نفهم من هذا أن الثقافة هي مجموع رؤى الانسان الموضوعية والذاتية لنفسه وللعالم الذي يعيش فيه. وتلعب بما تنتجه من قيم وتؤسسه من أعراف أدوارا متعددة ومتشابكة في حياة الإنسان أمما وأفرادا، فهي الذاكرة التي تحفظ ما مر به الإنسان من خبرات عبر تاريخه الطويل، وهي الألية التي تضبط إيقاع حركة المجتمع وتعمل على تماسكه من خلال القيم والتقاليد والأعراف الراسخة في وجدان المجتمع، وهي الأداة التي يستخدمها الإنسان لفهم حاله ولتفسير ما يدور من حوله.

تتميز العلاقة بين الثقافة والمجتمع الذي أفرزها بطبيعتها الجدلية ثنائية الاتجاه: فالثقافة ككيان معنوي تتميز بسمات خاصة وتختلف من مجتمع لآخر. وهي ليست كيانا جامدا ومتحجرا، بل هي تتطور بتطور المجتمع، ومن ناحية أخرى تحدد الثقافة السائدة في مجتمع ما مدى قابليته للتطور والاستجابة إلى مقتضيات التغير الذي تفرضه طبيعة العصر الذي يعيش فيه.[5]

وقد أكد الباحثون أنه بالرغم من التباين والتمايز الذي يظهر بين المجتمعات البشرية، فإن التواصل بين الثقافة المتنافسة أمر له أهميته. ذلك أن سبل البشر في التفاعل مع بعضهم البعض هي العنصر الأهم والحاسم في تاريخ البشرية. كما أن قدرة البشر على التفاعل اجتماعيا سواء على المستوى الفردي أم الجمعي هي الدافع والمحرك الأول لدفع عملية الابتكار الاجتماعي. وفي هذا الصدد يرى الباحثون أن الذكاء الاجتماعي يتميز بالمرونة وبقدرة فائقة على التخيل، وهذه هي الصفات التي أهلته لابتكار تلك الشبكة الواسعة والمعقدة

من الثقافات المختلفة. ويؤكد معظم الباحثين أن الشرط الأول لفهم أنفسنا وإدراك سبل النهوض وتطوير حياتنا، هو أن ندرك معنى المجتمع من حيث هو بنية قائمة على التكافل والتفاعل والتضامن المشترك أو المتبادل. وقد كثر الحديث عن الثقافة أو بالأحرى عن الذاتية الثقافية بشكل عام، في غياب الوعي العلمي بمعنى الثقافة وضرورتها وأسس نشأتها وتطورها وتوارثها. وتعالت أصوات تتحدث وتتباهى بثقافتها منطلقة من نزعة محورية قائمة على التعصب دون أن تدرك وأن تقبل تنوع الثقافات بوصفها ضرورة اجتماعية تاريخية أساسا للتسامح، وأن ارتقاء حياة الإنسانية في شتى المجتمعات وعلى مدى التاريخ رهن تنوع الثقافات وتفاعلها وتباين الرؤى واختلافها، وتوافر آلية اجتماعية تكفل التفاعل الإيجابي الحر.

هذه الفعالية والتفاعلية التي تنتج المجتمع تتسم بخاصية أساسية هي قابليتها للتنوع والثراء والتعدد الخصب في أنماط الاستجابات. ذلك أن كل إنسان /مجتمع يبني وينتج ثقافته على النحو الخاص به زمانا ومكانا، ويكتسب خصوصيته من بيئته ومحيطه العقلي ونهجه في الحوار وفي التعامل، ومن ثم تتعدد وتتنوع الثقافات، علما أن التغير والتنوع هما سمة وضمان الحياة الاجتماعية في تحركها الدينامي المتجدد المتفاعل. أما الوحدة والتجانس والتماثل فتكون نتيجتها التحجر والجمود، فالإنسان بطبيعته لديه استعداد وقابلية هائلة للتنوع والتغير في حركة حية دينامية، وهذا ما أدى إلى تباين أشكال الحياة، وأشكال فهم الحياة وصور التعبير عن الحياة وسبل الأخذ بالحياة والتعامل معها. ففي التنوع والتعدد والاختلاف حياة الانسانية وارتقاؤها، فالإيمان بالتعدد والتنوع والاختلاف يؤدي بنا إلى الإيمان أيضا أن هناك ما يجمع بين البشر، إنها وحدة مع الاختلاف أو بعبارة أخرى في إطار الوحدة، بمعنى أن التنوع الثقافي لا يعني التنافر الإنساني المطلق.

إن التجربة الإنسانية القائمة على التفاعل الذي هو جوهر روح المعاشرة الاجتماعية، ذلك أن الثقافة منتج اجتماعي لتكييف فرص ومناخ الفعل والتفاعل الاجتماعيين، ومن ثم فإن دراسة ثقافة مجتمع ما تعني بالضرورة دراسة الفعل الاجتماعي وعلاقات التفاعل داخل المجتمع، ومع مجتمعات خارجية. في هذا الصدد يقول الفيلسوف رادها كريشتان: "إذا ما تعالينا عن مظاهر الاختلاف بين المعتقدات والثقافات فسنجدها جميعا واحدة، لأن الإنسانية في جوهرها واحدة، وإن تنوعت وتعددت ثقافتها".[6]

ولعل القول المأثور للماهاتما غاندي يلخص الموضوع حيث يقول: " لا أريد لبيتي أن تحجبه الأسوار من كل صوب وحدب، ولا أريد أن تغلق نوافذه فيفسد الهواء. بل أريد أن يغمر بيتي العبق الأصيل لكل ثقافات الدنيا وينتشر في حرية بقدر ما يتيسر ذلك. ولكنني في نفس الوقت أرفض أن تنتزعني ثقافات الآخرين من جذوري وتلقي بي بعيدا عن رحاب بيتي".

ومن هنا فإن التمايز الثقافي بقابليته للتجدد والتفاعل يشكل في الواقع المناعة الحقيقية التي تواجه الإقصاء والهيمنة والاستلاب الذي يقطع الانتماء عن الذات انبهارا. والتمايز الثقافي لا يعني النفي والانطواء على الذات، وإنما يعني الاعتراف بالآخر والحوار والاحترام

المتبادل. في هذا الإطار تعالت أصوات في ميدان المسرح تطالب بضرورة التنوع. وفي هذا المجال يمكن الإشارة إلى الجهود التي بذلتها "لجنة مسرح العالم الثالث" التي نشأت في إطار الهيئة العالمية للمسرح والتي دعت في ندواتها المختلفة إلى ضرورة تأصيل مسرح الدول الأعضاء وذلك بالبحث في الثقافات الشعبية عن خصائص التميز، دون أن يقود ذلك إلى الانكفاء على الذات.

وقد أسهمت هذه الهيئة بشكل فعال في إقامة ما يسمى "الورشات العالمية متعددة الاختصاصات" التي تسعى إلى دعم الإبداع المسرحي المتميز بخصائصه المتفردة، وذلك لمحاولة استنباط مناهج تقنية جديدة في ضوء توفير ظروف مناسبة للبحث والتجريب. وقد ركزت هذه الورش هدفها الأساسي في البحث في التراث وإمكاناته الثقافية ومدى امكانات استلهام وتوظيف ذلك التراث الخاص في التجريب لصياغة أشكال تعبير مسرحية تتجاوز الصيغة الأوروبية للمسرح.

وقد طرح الباحث أوجينيو باربا قضية رفض فكرة النمط الموحد لشكل التعبير المسرحي، ودعا إلى ضرورة البحث عن مساحة التنوع من خلال الفرجة الشعبية. ويؤكد باربا أنه بإمكان المسرح أن ينفتح أمام تجارب المسارح الأخرى ليس بغرض مزج الأساليب المختلفة في الأداء، بل للبحث عن المبادئ الأساسية عبر التجارب نفسها. وفي مثل هذه الحالة فإن الانفتاح أمام التنوع لا يعني بالضرورة السقوط في دعوة التوفيقية وفوضى اللغات المختلفة،فذلك يجنب المسرح خطر العزلة، ذلك "أن المسارح تتشابه في مبادئها وليس في عروضها وأدائها."[7]

أما بالنسبة لمفهوم التجريب في مجال المسرح، فقد اتخذ معان عديدة، ذلك أن كل التيارات التي ظهرت منذ مطلع القرن العشرين على تعدد أشكالها واتجاهاتها كانت تهدف إلى ابتكار أشكال تعبيرية جديدة، والدعوة إلى تجاوز المسرح القائم والتمرد عليه. لكن كلمة التجريب في المسرح في الوقت الراهن تدل على نوع محدد من المسرح له خصائصه وأساليبه. والمسرح التجريبي الحديث ظاهرة عالمية لا يخصر بلد دون أخرن فهو منتشر – تقريبا – في جميع دول العالم. ويعرف المسرح التجريبي بأنه " المسرح الذي يحاول أن يقدم في مجال الإخراج أوالنص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور... إلخ أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي، لا بقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية. وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال، بل والمبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان" [8].

أما بخصوص موضوع التجريب في المسرح فقد عرفت الساحة المسرحية العربية نقاشا حادا حول موضوع التجريب فأبدى البعض تخوفه بدعوى أن التجريب خرق وتجاوز يهدد التقاليد والقواعد، وبروز ضرورة الحفاظ على النقاء الثقافي كحماية للتمايز والخصوصية الثقافية. ومن هنا جاء التأصيل العربي يبشر بميلاد شكل مسرحي عربي مغاير للمسرح الغربي، وراح يبحث عن ظواهر جنينية للمسرح وتظاهرات شعبية ورصيد فنون الفرجة في التراث

العربي كمحاولة لرفضها لتقليد المسرح الغربي تأكيدا لهوية المسرح العربي المنشود وهم بذلك يرفضون التبعية للغرب.

في حين يرى دعاة التجريب في المسرح بأنه حالة من الإبداع المستمر يبحث عن الجديد ويحاول ان يتجاوز الصيغ المقيدة ويراهن على التحول وتجدد أدواته لاكتشاف مجالات جديدة للتفكير والتعبير. وإذا كان التجريب يحتفي بالتنوع والاختلاف فإنه لا ينفي الأشكال السابقة عليها، وإنما يجدد الرؤى وينوع الأساليب، إنه اختبار مستمر للأفكار والأشكال والأدوات. وهذا انطلاقا من أن التمايز الثقافي لا ينفي التفاعل مع الثقافات الأخرى، ويرون أن هذا تثاقفا وليس تبعية[9].

والواقع أن المسرح شأنه الفنون الأخرى لا يزدهر بغير التجريب والممارسة المستمرة والمغامرة مع الجديد، ذلك أن تاريخ المسرح يؤكد الدور الذي لعبه التجريب والتجديد والممارسة التي بفضلها تطور المسرح وصمد أمام التطور الذي شهدته وسائل الاتصال الحديثة، وبرهن على فشل التنبؤات التي تنبأت بنهاية المسرح، واستطاع أن يتأقلم مع الظروف الجديدة. والإبداع في ميدان المسرح أو في غيرها من حقول المعرفة عملية مستمرة بمعنى أن المبدع لا يبدأ من فراغ، بل يبدأ بعد استيعاب كل تجارب الماضي والشعور بضرورة إبداع شئ مختلف يستند إلى الإبداعات السابقة ويختلف عنها في نفس الوقت.

أما بالنسبة لمسألتي التبعية أو التثاقف في المسرح العربي فينبغي الإشارة إلى أن المسرح بالمفهوم الأرسطي ظاهرة غربية، عرفته المجتمعات العربية في منتصف القرن التاسع عشر، أي مع الاستعمار والاحتكاك مع الآخر. وقد يفترض هذا وجود تأثر بالمسرح الغربي، الأمر الذي لا يمكن نفيه. ولكن بالرغم من هذا التأثير، إلا أن التجربة المسرحية العربية في الحقيقة لها ما يميزها عن المسرح الغربي. ذلك أن المتمعن في الحركة المسرحية العربية منذ بداياتها الأولى يكشف هذه الخصوصية، حيث حاول الرواد الأوائل ربط الإبداع المسرحي العربي بالبيئة المحلية، وهو ما تم تحقيقه بالفعل من خلال توظيف الكثير من الأشكال التعبيرية المحلية في العروض المسرحية العربية. وهو ما يمكن ملاحظته كذلك في التجربة المسرحية الجزائرية التي ظهرت بعد حوالي تسعة عقود من الاحتلال الفرنسي. إذ بالرغم من أن المسرح الجزائري قد تأثر بالساحة الثقافية السائدة في الجزائر في مطلع القرن العشرين، إلا أن الحركة المسرحية الجزائرية اتسمت بطابع خاص في شكلها ومحتواها أملته الظروف التي كانت تمر بها الجزائر أثناء الاحتلال.

لقد عرفت الجزائر في بداية القرن العشرين مرحلة إعادة بناء المجال الثقافي الجزائري الذي عمل الاستعمار على محوه منذ الاحتلال، وأسهمت النخبة الثقافية الجديدة التي بدأت تتكون شيئا فشيئا في تأسيس هذا الفلك الثقافي، صادف ذلك ظهور الصحافة والأدب والمسرح. في هذا الإطار احتل المسرح مكانة هامة على الصعيد الثقافي. ويجب الإشارة إلى أن أهمية المسرح تكمن في أنه يختلف عن البنى الثقافية التقليدية والحديثة، إذ بالرغم من أنه شكل مستعار شأنه الصحافة فهو

يتميز بأنه ليس من إنتاج النخبة المثقفة من أجل النخبة، فهو لا يخاطب جمهورا قائما مكونا في المدارس. فضلا عن أنه يأتي في منتصف الطريق بين المكتوب والشفوي.[10]

والواقع أن البحث عن صيغة مسرحية خاصة قد لازمت المسرح الجزائري منذ بدايته الأولى. ذلك أن الكتاب المسرحيين الجزائريين الأوائل لم يعتمدوا في البداية على النماذج الكلاسيكية للمسرح الفرنسي. بالرغم من أن الفرنسيين أدخلوا المسرح إلى الجزائر في وقت مبكر حيث شيدت المسارح في معظم المدن الجزائرية إلا أنه لم يعجل من ظهور الحركة المسرحية الجزائرية. ويعزو سعد الدين شنب أن العادات والتقاليد التي حملها الفرنسيون إلى الجزائر كالمقهى الأوروبي وأماكن الرقص كانت مخصصة للفرنسيين فقط، ولم يكن المسرح بالنسبة للجزائريين له أهمية بل كان ينظر إليه كنوع من التسلية الخاصة.

أما بخصوص عدم اللجوء إلى الترجمة أو الاقتباس للمسرح الفرنسي، فيرى سعد الدين بن شنب أن الجمهور الجزائري يجد صعوبة في فهمها وتذوقها. ويرى أن هناك بعض الاستثناءات من التقليد ثم ملاحظته في مسرحيته"جحا" لعلالو، وهذا بالرغم من الغرابة التي تبدو في أحداثها وتفرد فكرتها، لكنها تتقارب إلى حد ما مع مسرحيتي "مريض الوهم" و"الطبيب رغم أنفه" لموليير من حيث الحبكة الخالية من أي تعقيد، فضلا عن بساطة الشخصيات.[11]

ويعلل محي الدين شتارزي عدم استفادة الجزائريين من المسرح الفرنسي إلى عدم ترددهم على قاعات المسرح، وعدم مشاهدتهم للعروض التي كان يقدمها الفرنسيون مرده إلى الهوة العميقة التي كانت قائمة بين الجزائريين والمعمرين. ويضيف أنه بعد زيارة فرقة جورج أبيض قرر بعض الهواة اقتحام هذا الميدان وكان بدافع الإحساس، فوقع اختيارهم على تقديم مسرحية فرنسية[12].

ولا ينفي علالو تأثر الكتاب الجزائريين بالمسرح الفرنسي الذي أخذوا عنه تقنيته لخلق مسرح وطني جزائري، إلا أن موضوعات المسرحيات كانت مستقاة من المصادر الأدبية والشعبية الخالصة، لا سيما من ألف ليلة وليلة. ويؤكد بأنهم لم يترجموا ولم يقتبسوا مسرحيات فرنسية أو غير فرنسية لأنها لم تكن لتستأثر باهتمام جمهورنا [13].

ومن جهته يذكر الكاتب الفرنسي جابرييل أوديزي إن ميلاد المسرح في الجزائر بعد العشرينيات دليل على أن الجزائريين بدأو يعبرون علانية عن وجودهم وشخصيتهم بلغتهم ويثبتون هويتهم عن طريق المسرح الذي بدأ يعي قدره وقدراته. ويضيف ولم يكن تحقيق هذا ممكنا لأول وهلة في غياب الريبيرتورا والقاعات والجمهور...كل شئ يجب ابتكاره أو تكوينه [14].

ومن هنا فإن تأثر المسرح الجزائري بالمسرح الأوروبي والفرنسي على وجة الخصوص في الحقيقة لم يظهر في الاقتباس أو الترجمة، بل ظهر في طريقة الكتابة المسرحية المعتمدة على طريقة كلاسيكية ومنها تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد. وفي مرحلة لاحقة حاول الكتاب المسرحيون الجزائريون البحث عن بديل للقالب

المسرحي الأوروبي وقدموا أعمالا مستمدة من التراث.

ومن التجارب المسرحية التي جسدت بوعي التثاقف في ميدان المسرح نذكر التجربة التي قام بها الكاتب ابراهام دانينوس مع مسرحية "نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق". للإشارة فإن هذه المسرحية تعتبر أول نص مسرحي درامي عربي يعود تاريخه إلى منتصف القرن التاسع عشر وبالتحديد إلى 1847. وقد طبع بمدينة الجزائر.(*)

تدور أحداث المسرحية في مدينة العراق في عصر غير محدد، وتروي قصة نعمة وهي ابنة ربان سفينة متزوجة من ابن عمها نعمان الذي يهوي الترحال. يسافر في خدمة الباشا، وأثناء فراق الزوجين تحاول أم نعمة إقناع ابنتها بالطلاق من زوجها والزواج من ابن خالتها. بعد صراع نفسي طويل تقرر نعمة البقاء مخلصة لزوجها. وتنتهي نهاية سعيدة باجتماع الزوجين. وبالإضافة إلى هذه القصة هناك وصف رائع للبلاد يشمل الرحلة والطيور والبساتين والأشجار والأسماك. فقد وظف الكاتب دانينوس الأساطير التي يرجز بها الأدب الشعبي. وهي مكتوبة بأسلوب شاعري بالموشحات الأندلسية. أما لغة المسرحية فهي مزيج من العربية الفصحى والعامية. والجديد في هذه المسرحية يكمن في اعتبارها واحدة من الحلقات المفقودة بين التقاليد المسرحية العربية الحية والمسرح العربي الحديث ذي التأثير الأوروبي. تقترب المسرحية في شكلها ومضمونها من الكثير من الظواهر المسرحية التي يزخر بها التراث العربي كالمقامات وخيال الظل وألف ليلة وليلة.

تجربة أخرى جديرة بالدراسة هي تجربة الكاتب المسرحي ولد عبد الرحمن كاكي الذي أسس في الخمسينيات من القرن الماضي فرقة مسرحية أطلق عليها "فرقة الكراكوز" وراح يبحث في الأشكال التراثية وتوظيفها في أعماله المسرحية. قدم عرضا مسرحيا بعنوان: "ما قبل المسرح" أي في طريق البحث عن مسرح جزائري صميم، وقد لاقت هذه التجربة نجاحا كبيرا عندما عرضت المسرحية في باريس في 1964 حيث كتب عنها أحد النقاد مايلي: ".. إن كاكي أقرب إلى بريخت والحكواتية العرب منه إلى فيرمان جيمييه صاحب نظرية المسرح الشعبي. إن أعمال كاكي تعتمد على تحولات ناعمة ولطيف للتمثيل.(ضحك، قراقوز، مهرجون، مسرح إيمائي، النقد، المزاح، وحتى العنصر التراجيدي.. ها هو فن حر وصحيح..".(15)

قدم كاكي مجموعة من الأعمال المسرحية تندرج كلها في إطار البحث عن مسرح جزائري أصيل. ففي مسرحية "القراب والصالحين" استقى موضوعها من أسطورة شعبية وظفها في قالب مسرحي متميز، وهي شبيهة بالأسطورة الصينية التي شكل منها بريخت مسرحيته "الإنسان الطيب في ستشوان". وقد وفق كاكي في معالجة الموضوع، بحيث لا يبدو غريبا على البيئة الجزائرية، فلم يجرد القرية التي قام فيها أحداث المسرحية من الإيمان فاستبدل الآلهة الثلاثة بثلاثة أولياء صالحين، وغير شخصية شن تي بشخصية عجوز فقيرة مؤمنة وطيبة.

وتعامل كاكي مع مسرحية "الطير الأخضر" لكارلو جوزي التي أصبحت تحمل عنده "ديوان الكراكوز" فيقول: "نتيجة لإحساسنا بضرورة الحفاظ على الذات والبحث عن طريقتنا الخاصة بنا في التعبير، قررنا القيام برحلة شبه خيالية، فتوجهنا إلى فينيسيا حيث اكتشفنا هناك مسرحية للكاتب كارلو جوزي الذي كان يكتب لمسرح كوميديا دي لارتي. ويضيف لقد عاش السينيور في عصر القراصنة، وحكايته عن الطائر لا تعدو أن تكون إحدى حكايات ألف ليلة وليلة. وإن القرن العشرين يسمح لنا بإعادة النظر في الماضي تماما، كما سمح القرن الثامن عشر لذلك الفينيسي بنقل هذه الحكاية إلى التربة المحلية ووضعها في الشكل الدرامي حسب الماضي. ونحن أخذناها منه مرة أخرى ووضعناها في قالب درامي جزائري، ونحن في الواقع لم نأخذ الحكاية فقط، ولكن أخذنا الفكرة الدرامية كذلك:"لص يسرق من لص، وتنتصر العدالة"، وبهذه الطريقة كتبنا "مسرحية الكراكوز" وهي ليست مسرحية مترجمة، وليست اقتباسا أيضا".[16]

والواقع أن تجربة كاكي تمتاز بالبحث عن ضيع وأشكال تعبيرية جمالية خاصة، قائمة على المزج بين الطابع المحلي والبعد الإنساني، والاستفادة من التجارب العالمية سعيا إلى الاتصال الدائم مع الجمهور.كما تمتاز محاولاته في سعيه الدائم لإحياء وتجديد طرق التبليغ التقليدية المهددة بالزوال نتيجة التغيرات التي عرفها المجتمع الجزائري.

أما من ناحية تقنية العرض فقد مزج كاكي بين فضاء المأثورة الشعبية وقدرات الراوي التبلغية، فاستعاد في بداية الأمر مكان العرض التقليدي المعروف بالحلقة، حيث يحتشد المتفرجون على شكل دائرة يشاركون في العرض. وهذا يعني أن كاكي نقل العلاقة: ممثلون جمهور الخاصة بالحلقة إلى المسرح، وعمل على إعادة خلق الشعور والإحساس الذي يميز هذا النوع من التجمع، حيث يلعب المداح دورا هاما في هذه اللعبة، فيروي القصائد معتمدا على بلاغة الكلام القادر على الإقناع مرفوقا بإيقاع موزون على حركات منسجمة باعتباره عنصرا مثيرا للعلاقة بين المنصة والجمهور. وإلى كاكي يعود الفضل في إعادة الاعتبار إلى هذا الشكل الفني المهدد بالفناء وتوظيفه خارج سياقه الاجتماعي المعتاد (الأسواق والمناسبات الدينية) وكيفه مع ضروريات الخشبة المسرحية العصرية. وهكذا يكون كاكي قد وظف تقنيات الفضاء المسرحي الأوروبي في خدمة شكل تعبيري أفرزته تقاليد شعبية بواسطة أسلوب ومضمون الرسالة ومتلقيها محققا بذلك معادلة هامة بمزجه لتقاليد شعرية عريقة بوسائل اتصال حديثة، وتكمن أهمية هذه التجربة في قدرتها على مسرحة التقاليد الشعبية العريقة.[17]

تجربة أخرى رائدة في مجال البحث عن أشكال تعبيرية أساسها التراث الشعبي، هي تجربة المسرحي الراحل عبد القادر علولة الذي كان يرى أن المسرح الأرسطي وليد بيئة حضارية غربية لا يناسب ثقافتنا، ودعا إلى ضرورة العودة إلى الأشكال الفنية الشعبية، وتبنى أسلوب الحلقة والراوي الذي يعتمد على مخاطبة الأذن التي بدورها تستدعي الخيال.

والواقع أن استخدام مثل هذه الأنساق التمثيلية في المسرح قد طرح في معظم الدول التي خضعت للاستعمار. ويرى المتحمسون لهذه الدعوة ضرورة العودة إلى تاريخ ما قبل الاتصال بالآخر (الأوروبي) واستعادة أشكال متباينة للتعبير الثقافي. ويعد الراوي أحد الشخصيات التي تتحكم في السرد التاريخي فتمثل رواية القصص على خشبة المسرح طريقة اقتصادية يمكن من خلالها خلق جو المسرح ذلك أنها تعتمد على التخيل والإلقاء والارتجال، ولا تعتمد بالضرورة على العديد من خواص الخشبة المسرحية العصرية، وقد تمكن الكثير من الممارسين من نقل تراث الحكي إلى خشبة المسرح باعتباره يشكل أحد أنماط التواصل مع الجمهور. وفي هذا الصدد يميز إيميل بنفينيست بين مفهومين: "الإنشاء وحكاية التاريخ". ويرى أن "التاريخ" المكتوب باعتباره شكلا من أشكال حكاية التاريخ يتجنب التفاصيل التأويلية ويجرد السردية من أي سياق تلفظي، كما يسعى إلى الإيحاء بأن المعنى ثابت في اللغة. على النقيض من ذلك فإن الحكي الذي يشبه الإنشاء يؤكد على دور المشارك في الحوار والسياق الخاص للفظ اللغوي، وهو ما يتمخض من خلال معان متغيرة وغيرة ثابتة. وعلى اعتبارا أن الراوي يكون واعيا بالجمهور وبوضعه بوصفه مصدرا للترفيه والتسلية، فإنه يقوم بمراجعة التاريخ في كل عرض وذلك بأن يجعل الماضي يخاطب الحاضر. ومن هنا فإن الإحالات الإرتجالية إلى الأحداث الجارية أو إلى تفاعلات أفراد الجمهور إنما تؤدي إلى خلق جو من الحميمية يعزز الدروس التي يستخلصها الراوي من التاريخ ويقدمها لجماعته.[18]

والواقع أن موضوع التبعية أو التثاقف لا تخص مسرح دول الأطراف بل تهم دول المركز، فقد شهد القرن العشرون اهتماما متزايدا بالأشكال المسرحية الشرقية من خلال الترجمات والمهرجانات. وقد اعترف الكثير من المنظرين الغربيين أن الكتابة الشرقية تمثل نموذجا حيا للتفاعل بين الأشكال المسرحية.

وعلى الرغم من اتساع نطاق الاختلاف بين الأشكال المسرحية، فإن الأرضية المشتركة واسعة، ذلك أن التنوع يتضح من خلال الاختلافات الجذرية بين سمات الأنواع الفنية نفسها. فالثقافة الناجحة ليست تلك التي تقوم بإنتاج العديد من الأعمال الفنية الناجحة، ولكنها الثقافة التي تقدم أنواعا مختلفة من الفن. تلك الأنواع التي يجب أن تساند بعضها البعض وبهذا تقدم لنا حياة ملائمة ومناسبة.[19]

وخلاصة القول إن المثقفين العرب يجب أن يدركوا اليوم أكثر من أي وقت مضى بأهمية الرهان الثقافي، ذلك أن الثقافة الجديدة التي نطمح إليها هي ثقافة متجذرة في تراثنا الحضاري ومنفتحة على عطاء الفكر الإنساني. والمسرح الذي نطمح إليه هو الذي يبرز قدرة الإنسان العربي على تغيير واقعه ويعزز في نفس الوقت الانتماء إلى الإنسانية جمعاء.

الهوامش:

1- ر-بودون وف-بوريكو، المعجم النقدي لعلم الاجتماع،ترجمة سليم حداد، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1986، ص140.

2- أحمد زكي بدوي، معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، بيروت: مكتبة لبنان 1982 ص 6.

3- ر-بودون المرجع السابق ص 228.

4- مايكل تومسون وآخرون، نظرية الثقافة، الكويت: عالم المعرفة 1997 ص 31.

5- السيد نصر الدين السيد، إطلالة على الزمن الآتي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1997ص188.

6- مايكل كاريذرس، لماذا ينفرد الإنسان بالثقافة، ترجمة شوقي جلال، الكويت: عالم المعرفة 1998ص15.

7- فوزي فهمي مقدمة منشورة في كتاب ادريان بيج، موت المؤلف، ترجمة نهاد صليحة، القاهرة: أكاديمية الفنون 1995 ص 13.

8- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم..

9- فوزي فهمي مقدمة منشورة في كتاب هيلين جلبرت وجوان تومكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية، ترجمة سامح فكري، القاهرة: أكاديمية الفنون، 1998 ص 17.

10- عبد القادر جغلول، الاستعمار والصراعات الثقافية، ترجمة سليم قسطون، بيروت: دار الحداثة 1984ص6.

11- سعد الدين بن شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، ترجمة عائشة خمار، الجزائر: مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، 1980 ص ص ن،33.

.- Bachtarzi Mahieddine Memoire Tome L1 Alger Enal1984 P29

13- علالو، شروق المسرح الجزائر ترجمة أحمد منور، الجزائر: منشور التبيين، 2000 ص 70

Bachtarzi mahieddine op cit p

15- سعد أردش، المخرج في المسر المعاصر، الكويت: عالم المعرفة، 77 ص 378.

- Mohamed Aziza, Regards sur le Théâtre Arabe Contemporain,Tunis, MTE 1970 P

17- الأخضر بركة سيدي محمد، الش المقحو في المسرح الجزائري، الجزا مجلة الثقافة، وزاة الثقافة، 1993ص25 .130

18- هيلين جلبرت وجوان تومكينز، المر السابق ص 181.

19- هنري ويلز، المسرح الكلاسيـ الهندي:إسهاماته في الأدب والمسر العالمي، ترجمة علي فرغلي، القاهر أكاديمية الفنون، 1995 ص202.

(*)- هذه المعلومات ذكرها الباحث البريط فيليب ساجروف الذي عثر على النـ بمكتبة اللغات الشرقية بباريس. وقد تحص على نسخة من هذا النص وسنعمل ع نشره قريبا.

بن لعلام مخلوف(*)

الأصول المقدرة غير المستعملة في النحو العربي

هذا المقال يبحث في أصول يقدرها النحاة –وهي كثيرة جدا في النحو والصرف– ومحتملة في القياس إلا أنها لا يرد بها السماع لعلل، ويسعى المقال إلى بيان ماهية هذه الأصول وطبيعتها، وطرق استنباطها والاستدلال عليها، وموقف دعاة المنهج الوصفي منها، والرد عليها.

في النحو العربي أصول يقول بها النحاة ويقدرونها ولا تتكلم بها العرب، ولم يرد بها السماع، وهي كثيرة جدا يقول ابن جني: " وفي كلامهم من الأصول المرفوضة مالا يحصى كثرة"[1]. ويقول: « لا ينكر أن يكون في كلامهم أصول غير ملفوظ بها إلا أنها مع ذلك مقدرة وهذا واسع في كلامهم كثير. ألا ترى أنهم قد أجمعوا على أن أصل " قام: قوَمَ" وهم مع ذلك لم يقولوا قط " قوم". ويقولون إن أصل " يقوم: يقوُمُ"، ولم نرهم قالوا: " يقوُم" على وجه فلا ينكر أن يكون في كلامهم أصول مقدرة وغير ملفوظ بها"[2]

وهذه الأصول تكثر في النحو كما تكثر في التصريف، ومن ذلك في النحو أنهم يقدرون أصل النداء في قولهم: يا عبد الله بـ: يا أنادي عبد الله، ويقدرون قولهم: زيدا رأيته بـ: رأيت زيدا رأيته، وقولهم: لولا زيد لهلكت بـ: لولا زيد موجود لهلكت، وقولهم: كدت أقوم بـ: كدت قائما.

ومن ذلك في التصريف أنهم يقدرون: يقول بـ: يقوُل وقام بـ: قوَمَ، وقائم بـ: قاوم، ومقام بـ : مقوَم ومصون بـ :مصوُون، ومثل هذه الأصول غير المستعملة تكثر عند النحاة مع أنها لا ترد

(*) أستاذ مكلف بالدروس بجامعة البليدة

في الكلام، ولا هي مما يوجد في الواقع اللغوي، ولا تتداول بين الناس، وهذا يثير في أذهاننا أسئلة كثيرة عن ماهيتها وطبيعتها وطرق النحاة في استخراجها. وحجيتها في القول بها، والغاية منها. وهذا ما سأحاول أن أبسطه لك في هذا المقال.

ماهية هذه الأصول وطبيعتها:

هذه الأصول المقدرة غير الواردة في السماع هي أصول تبنى عليها الفروع غالبا عن طريق قواعد تحويلية تجري عليها كقواعد الزيادة والحذف والتقديم والتأخير والاستبدال في الموضع والإجراء عليه في مستوى الجملة، وكالإعلال والإبدال والإدغام والقلب المكاني في مستوى الصيغة والكلمة، فتكون هذه الفروع مستعملة وأصولها غير مستعملة، إلا أن هذه الأصول كانت محتملة ومتوقعة في القياس لو حملت على نظائرها مما لم يغير. وهذا معنى قول ابن جني حينما ينبه إلى أنه: " ينبغي أن يُعلم أنه ليس معنى قولنا: إنه كان الأصل في قام وباع: قَوَمَ وبَيَعَ، وفي استعان، واستقام: استعْوَنَ، واستقْوَمَ، أننا نريد به أنهم قد كانوا نطقوا مدة من الزمان بقوم وبيعَ ونحوهما مما هو مغير، ثم إنهم أضربوا عن ذلك فيما بعد. وإنما نريد بذلك أن هذا لو نطق به على ما يوجبه القياس بالحمل على أمثاله لقيل: قَوَمَ وبَيَعَ، واستقْوَمَ، واستعْوَنَ. ألا ترى أن استقام بوزن استقوم فقياسه أن يكون استقْوَمَ"[3]

ويعني بذلك أن الفعل استقام لو جاء على ما يقتضيه القياس بحمله على نظائره من الصحيح نحو: استعمل واستخرج واستقبل لجاء في الاستعمال على: استقوم مثلها في الوزن وإذن فإن أسبقية هذا الأصل على فرعه إنما هي في المعقول أي فيما كان متوقعا ومحتملا في القياس لو حملت "استقام" وهي معيرة على نظائرها من الصحيح نحو: استرسل واستنجد وليست أسبقية في الزمان. ولذلك يقرر ابن جني أن " ما يحتمل في القياس ولم يرد به السماع كثير"[4] وهو يعني بهذا القول هذه الأصول المقدرة غير المستعملة، فهي محتملة في القياس لو حملت على نظائرها المستعملة مما لم يغير وكان يتوقع أن تكون على صورة ووزن نظائرها الصحيحة مما لم يلحقه تغيير إلا أن عوارض الاستعمال أدت إلى تغييرها في الاستعمال فخرجت إلى النطق محولة. وإذا جرى هذا التحويل فيها مطردا تحكمه قواعد تحويلية معينة فإنه يصبح هو القياس. ونقول في تفسير هذه الظاهرة إن قياسا موافقا للاستعمال الذي من قوانينه الاقتصاد في الجهد العضلي وأمن اللبس منع قياسا آخر في أصل الوضع، ومثل ذلك أن الأصل " يقْوُلُ "، محتمل في القياس وفي أصل الوضع إن حمل على نظائره الصحيحة نحو: يدرس ويخرج، ويطلب، إلا أنه يجري على قياس آخر في الاستعمال لثقله فيخفف بقاعدة تحويلية مطردة وهي نقل ضمة العين إلى الفاء، فيكون هذا الاطراد فيه قياسا آخر اقتضاه الاستعمال. " وأساس القوانين التي يبنى عليها الاستعمال اللغوي هما هذان المبدآن المتدافعان: الاقتصاد في المجهود العضلي والذاكري الذي يحتاج إليه المرسل والبيان الذي يحتاج إليه المرسل إليه"[5]. فالاستعمال "هو كيفية إجراء الناطقين لهذا الوضع في واقع الخطاب، وليس كل ما هو موجود في الوضع يخرج إلى الوجود في الاستعمال

كما أنه ليس كل ما يقتضيه القياس يحصل في الكلام... فالقياس كعملية عقلية قد يؤدي إلى ما لا يقبله الاستعمال»[6]

فالاستعمال يجنح إلى التخفيف مع أمن اللبس، والقياس كعملية عقلية يعطي جميع الممكنات مستعملة و غير مستعملة إلا أن ما يخرج إلى النطق والاستعمال هو ما يوافق قوانين الاستعمال. فالكلمات التالية: ا كتب، وادن، وكل، وقل. جاء فيها لفظ الكلمة "اكتب" على الأصل، وما جاء على الأصل لا ضرورة محوجة إلى تقديره فلا كلام فيه، وإنما سبيل ما غير وخالف نظائره الصحيحة أن يقدر أصله، وينظر إلى علة عدم استعمال هذا الأصل المقدر إن كان أصلا متروكا، ولما كانت الأفعال: ادن وكل، وقل معدولة عن أصل بابها ونظائرها الصحيحة أوجب تقدير أصولها وإن لم تستعمل لأنها يفترض في القياس أن تكون على مثال نظائرها الصحيحة، فكل هذه الأفعال من باب " افعُلْ" فترد إليه وتحمل على نظائرها الصحيحة كما في الجدول الحملي الآتي:

موضع الزيادة	موضع الفاء	موضع العين	موضع اللام	
ا	كـْ	تُ	بْ	جاءت في الأصل في الاستعمال
ا	طْ	ل	بْ	
ا	ذْ	رُ	س	
ا	ؤْ	كـُ	لْ	أصول مغيرة في الاستعمال
ا	دْ	نـُ	وْ	
ا	قـ	وُ	لْ	

إن حمل الأفعال المغيرة: كل وادن وقل على نظائرها في الباب من الأفعال الصحيحة كما هو ممثل في الجدول أعلاه كشف عن أصولها المقدرة، فيتبين بذلك ما جرى على هذه الأصول من عمليات تحويلية في الاستعمال كالحذف في اوكلْ، وادنوْ، والاسكان بالنقل والحذف في " أقوُلْ" إن الأصول المقدرة: اؤكل، وادنو، واقول. ليست مما يرد به السماع إلا أنها محتملة في القياس بحملها على نظائرها الصحيحة، لأن القياس يعطيك المستعمل كما قد يعطيك غير المستعمل من الأصول، " ألا ترى أنه ليس كل ما يجوز في القياس يخرج به السماع»[7]

طبيعة هذه الأصول:

هذه الأصول المقدرة غير المستعملة ثلاثة أضرب: أصل استغني عنه بما هو في معناه نحو: كاد زيد يقوم، وأصله كاد زيد قائما، ومثله: وذرَ، ووذَعَ، استغني عنهما بترك، وأصل مهمل لم يستغن عنه بشيء وإنما ترك لثقله كبعض الأصول التي تجيزها القسمة و لم تخرج إلى الاستعمال. نحو ما يفترض أن يكون على صيغة " فِعُل" في قسمة الاسم الثلاثي فهذه الصيغة المقدرة في هذه القسمة مهملة في الاستعمال وإن كانت القسمة تحتملها.

وأصل متروك التلفظ به كما هو لأنهم غيروه، نحو: مقوُول وطوُل، و يقوُم وهي في الاستعمال: مقول، وطال، ويقوم.ويصنفها ابن جني بالنظر إلى إمكان النطق بها وعدمه فيرى أن " منها ما لا يمكن النطق به أصلا نحو ما اجتمع فيه ساكنان كسماء، ومبيع، ومصوغ، ونحو ذلك»[8]

ويجتمع فيها الساكنان في إحدى الأصول المقدرة لها على مراتب، ومثل ذلك أن مصوغ أصلها مصوْوُغ ثم نقلت ضمة

العين إلى الفاء فصارت: مصُوْوْغ، ولالتقاء الساكنين حذفت واومفعول، فالتقدير مصُوْوْغ في إحدى مراتبه يتعذر النطق به لالتقاء الساكنين، ومثله سماء ومبيع في إحدى مراتب تقديرهما.

"ومنها ما يمكن النطق به غير أن فيه من الاستثقال ما دعا إلى رفضه واطراحه، إلى أن يشذ الشيء القليل منه فيخرج على أصله منبهة على أولية أحواله... ومن ذلك امتناعها من تصحيح موسر وموقن، والواو في نحو: نحو: ميزان وميعاد"[9]

ومعنى ذلك أن هذا الضرب أي الضرب الثاني من هذه الأصول المقدرة تركت لثقلها لا لتعذر النطق بها. ويصنف ابن جني هذه الأصول المتروكة بالنظر إلى ما يراجع منه للضرورة الشعرية وما لا تجوز مراجعته إلى ضربين، الأول: كالصرف الذي يفارق الاسم لمشابهته الفعل من وجهين، فمتى احتاج الشاعر إلى صرفه جاز له ذلك. ومنه إظهار التضعيف كلححت عينه، وضبب البلد، ونحو ذلك من نظائره والثاني: وهو ما لا يراجع من الأصول عند الضرورة، كالثلاثي المعتل العين نحو: باع وخاف. فهذا لا يراجع أصله أبدا ولا أصل مضارعه ومثل ذلك ما كان على " افتعل" إذا كانت فاؤه حرفا مطبقا أو دالا أو ذالا أو زايا.

وهذه الأصول حتى وإن لم يرد بها السماع فإن ابن جني يرى أنها متصورة ومعتقدة عند العرب إلا أنها تُركت منها ما تركت، وغيرت ما غيرت لعلة تنسب إلى العرب، لأنها هي التي أرادتها. ومعنى ذلك أن هذه العلل وتلك الأصول المقدرة غير المستعملة لها في نظر ابن جني وغيره من النحاة القدماء وجود في النظام اللغوي الموجود ضمنيا في عقول العرب، إلا أن هذا التصور عند العربي إنما هو معرفة ضمنية بها. وهي ليست من بنات خيال النحاة، وإنما هي اكتشاف لموجود بالقوة في النظام اللغوي المضمر في عقولهم ودليل النحوي على ذلك خروج بعض هذه الأصول إلى السماع في شعرهم وكلامهم كقول بعض العرب ممن يوثق بعربيتهم: ليس الغوير أبؤسا. وهو مثل من أمثالهم، وقول بعضهم: مخيوط، ومبيوع، ونحو ذلك مما هو في بعض شعر العرب ولغاتهم كثير. ولو لم تكن معتقدة عندهم ومتصورة في ملكتهم لما خرجت إلى الاستعمال في بعض كلامهم و في الضرورة الشعرية.

طرق استخراج النحاة لهذه الأصول واستدلالهم عليها:

غالبا ما يستدل سيبويه والخليل وغيرهما من النحاة القدماء على أصل الكلمة المغيرة في مستوى الصيغ بحملها على نظائرها مما لم يلحقه تغيير، كحمل المعتل على الصحيح من أمثاله يقول سيبويه: "تقول وعدته فأنا أعده وعدا، ووزنته فأنا أزنه وزنا، ووأدته فأنا أئده وأدا، كما قالوا كسرته فأنا أكسره كسرا... واعلم أن أصله على قتل يقتل وضرب يضرب، فلما كان من كلامهم استثقال الواو مع الياء حتى قالوا: يا جل وييجل، كانت الواو مع الضمة أثقل، فصرفوا هذا الباب إلى " يفعل" فلما صرفوه إليه كرهوا الواو بين ياء وكسرة إذ كرهوها مع ياء فحذفوها فهم كأنهم إنما يحذفونها من يفعل. فعلى هذا بناء ما كان على فعل من هذا الباب"[10]

يريد أن في " يَعدُ" و" أعدُ"، و"يَزِن"، و"أزن" وأمثالها حذفا. حذفت الفاء لأن أصلها: يوعد وأوعد، ويوزن وأوزن، لأنها نظيرة كسر يكسر وضرب يضرب، ولذلك

رأى أن أصلها على قتل يقتل وضرب يضرب، بمعنى أن هذه الأفعال المعتلة لو جاءت على ما يقتضيه القياس بحملها على نظائرها من الصحيح نحو: يكسر ويضرب لكانت على هيئتها وصورتها في التقدير، فيكون أصل " يعد" هو " يوعد" وإذن فإن سيبويه عرف ما هو الأصل المقـــدر لـــ " يعد" وأمثاله بقرينة نظائره من الصحيح، وإنما حذفت منه الفاء لعلة عارضة، وهي استثقالهم الياء وهي بين ياء وكسرة.

ويقدر أصل: " طال" بـــ "طوُل" ويستدل عليه بقوله " فأما طُلْت فإنها فعُلْتُ، لأنك تقول طويل وطوال، كما قلت: قبح وقبيح، ولا يكون طلته كما لا يكون فعُلته في شيء"[11]. ألا ترى إلى سيبويه كيف جعل " طال" نظير " قبح" لأنه من بابه وهو باب "فعُل" فحمله عليه وعلى أمثاله في التقدير نحو: نبُلَ، وشرُف، وكرُم، ودليله على أن هذه نظائر له أنه يجْرِيْ مجراها في أنه فعل لازم مثلها وكل أفعال هذا الباب لازمة، وفي أن اسم الفاعل والصفة المشبهة من هذا الباب على "فعيل" تقول: كرُم: كريم، وعظم عظيم، ولا تقول كارم ولا عاظم كما تقول طويل ولا تقول طاول. فهذا دليل على أنه نظير قبح وأمثالها فهو إذن من باب " فعُلَ" وأصله المقدر هو: " طوُلَ".

ويقول ابن جني: "ألا ترى أن أصل: "اغزي": "اغزوي" بوزن "اقتلي"، وأصل: "امشوا" "امشيوا" بوزن " اضربوا".

ويقول المبرد: " وكان الأصل يَعْوَقُ، ويجوُلّ مثل يقتل..." [12] ومن الواضح أن ابن جني والمبرد لجآ في تقدير أصل ما هو مغير في الاستعمال إلى حمل المعتل على نظيره الصحيح وقاساه عليه، فجعلا صيغته كصيغته، وصورته كصورته في التقدير. فأصل: "يجول" هو " يَجْوُلُ" حمل على نظائره من الصحيح نحو: "يقتـُـلُ" و " يخرجُ" وأصل: " امشوا" هو "امشيوا". حمل على نظائره في التقدير نحو: اضربوا، واجلسوا. ولعلة عارضة وهي الاستثقال خرج الأصل إلى الاستعمال مغيرا.

إلا أن الفروع التي تفرعت عن الأصول المقدرة غير المستعملة بإعلال أو إبدال أو إدغام تحكمها غالبا قواعد تحويلية مطردة صارت هي القياس، ذلك لأن قياسا اقتضاه الاستعمال الذي ينحو إلى التخفيف وأمن اللبس منع قياسا آخر في أصل الوضع، لأنه قد يطرد القياس في اللفظ المقدر على وجه ويطرد في الاستعمال على وجه آخر، فيصبح هذا الاستعمال المطرد هو القياس، ويعترض على القياس الأول ويمنعه، ومثل ذلك أن الأصول: قوَم، وبيع، واستقوم يجيزها القياس لو حملت على نظائرها من الصحيح، كحمل: قوم، وبيع على: دخل، وجلس، وكحمل " استقوم" على: استخرج واستعمل ولكن قياسا آخر اقتضاه عارض من عوارض الاستعمال وهو علة الاستثقال منع القياس الأول فاطرد إعلال الفعل

الأجوف بقلب عينه ألفا في " فعل"، و"استفعل" للتخفيف، وصار هو القياس لاطراده في الاستعمال، ومثل ذلك أيضا الأصول المقدرة غير المستعملة التالية: مَقوُول، وجاري، ويوصيف. مستساغة وممكنة في القياس لو حملت على نظائرها من الصحيح نحو: مكتوب، وقائم، ويعرف على الترتيب، ومرفوضة في الاستعمال، لأنها تستعمل في الكلام كما يلي: مقول، وجار، ويصف إلا أن هذا الاستعمال صار

هو القياس ومنع القياس الأول في أصل الوضع، لأنه اطرد على وتيرة واحدة، إذ إن الفعل الأجوف إذا كان أصل ألفه واوا يطرد في الاستعمال في باب " مفعول" على قاعدتين تحويليتين وهما نقل ضمة العين إلى الفاء وحذف واو مفعول لالتقاء الساكنين على حد رأي الخليل. والفعل المعتل اللام تطرد صياغة إسم الفاعل منه بتحويل وهو حذف لامه إذا جاء نكرة نحو: ماش وسار، والمثال الواوي تحذف فاؤه باطراد في باب يعِلُ.

وهذا الذي يجري في مستوى الكلمة والصيغة يجري في مستوى الجملة ما يماثله يقول الجرجاني: "... كاد زيد قائما ككان زيد قائما، ولو كان امتناعهم من استعمال الاسم هنا يمنع من تقديره لوجب أن يقال في قولك: إياك أن تفعل كذا: إن إياك منصوب بغير فعل البته، لأنه لا يستعمل في اللفظ فعل ينصبه، وذلك لا يقوله أحد، لأن النصب لا بد له من عامل. فإذا رأيت الكلام مستمرا على أن يكون له عامل نحو قولك: رأيت زيدا، ثم وجدته في موضع من غير عامل يظهر إلى اللفظ وجب عليك تقديره نحو أن تقول:" إياك باعد وإياك نح كما تقول: نفسك باعد..." [13] وإجمال ما يعنيه الجرجاني أن قولك: " كاد زيد يقوم" تقديره: " كاد زيد قائما" وموضع يقوم هو موضع الاسم إلا أن الفعل وضع موضعه في الاستعمال واستغني به عن الاسم في هذا الموضع وهو الأصل " لأجل أن كاد موضوع للتقريب من الحال، واسم الفاعل لا تختص صيغته بالحال دون الماضي"[14]. قدر الجرجاني الكلام بأصل متروك استعماله. لأن خبر كاد لا يأتي اسما في الاستعمال وإنما يأتي جملة فعلية، وذلك يحمله على نظائره مما استعمل غير مغير نحو: كان زيد قائما لأن كاد نظيره كان، ولأن الأصل في المعمول أن يكون اسما معربا. فهذا التقدير محتمل في القياس يحمله على نظائره مما استعمل ولم يغير، إلا أنه لم يرد به السماع لأجل أمن اللبس لأن كاد موضوع للتقريب من الحال واسم الفاعل لا تختص صيغته بالحال دون الماضي. ومثله عنده قولهم:إياك أن تفعل كذا، وإياك مفعول لا يظهر عامله في الكلام، ولكن تقديره ليس لنا بد منه، لأن الأصل أن يكون المعمول بعامل مظهر، فيحمل هذا العامل المضمر على العامل المظهر مما استمر في الكلام من نظائره نحو: رأيت زيدا.

ولذلك كان الخليل وسيبويه وغيرهما من النحاة القدماء يضمرون العامل ويقدرونه في كل موضع يظهر المعمول إلى اللفظ ولا يظهر العامل، وقد يضمر وهو مستعمل مظهرا و "ذلك قولك: زيدا وعمرا ورأسه، وذلك أنك رأيت رجلا يضرب أو يشتم أو يقتل فاكتفيت بما هو فيه من عمله أن تلفظ له بعمله فقلت: زيدا أي أوقع عملك بزيد"[15] ومثل ذلك أيضا قوله عز وجل: " بل ملة إبراهيم حنيفا. أي بل نتبع ملة إبراهيم حنيفا"[16]

ويقدر قولهم: يا عبد الله في النداء بقوله: " كأنه يا أريد عبد الله، فحذف أريد وصارت يا بدلا منها: لأنك إذا قلت يا فلان، علم أنك تريده"[17] وهذه التقديرات كلها مستساغة في القياس إذا حملت على نظائرها مما لم يغير في الاستعمال لأن الأصل إظهار العوامل لا إضمارها إلا أن بعضها يخرج إلى الاستعمال، وبعضها غير مستعمل لعلة عارضة.

ويمكن تمثيل ذلك في الجدول الحملي الاتي:

	العامل الفعل مع فاعله وما بمنزلته من المضمر	المعمول المنصوب	
	رأيت	زيدا	جاء على الأصل
	(اضرب)	رأسه	معدولة عن الأصل بحذف العامل
	(اقتل)	زيدا	
بل	(نتبع)	ملة إبراهيم	
يا	(أريد)	عبد الله	

ومن البين أني اجتزأت في هذا الجدول بحمل العناصر المتناظرة بعضها على بعض من العوامل الناصبة والمعمولات المنصوبة وتركت ما عدا ذلك في الكلام خارج الجدول لأمثل لك هذا الإجراء، وهذا الحمل على الأصل، وما ترتب عليه من تقديرات بعضها مستعمل وبعضها غير مستعمل وإن كان مستساغا في القياس، ذلك لأن القياس كما تبين لنا فيما مضى يخرج منه المستعمل وغير المستعمل من الكلام" ألا ترى أنه ليس كل ما يجوز في القياس يخرج إلى الاستعمال"[18]

ولهذا اعترض ابن ولاد على المبرد عندما أجاز قولك: أماكنت منطلقا انطلقت، إذ قال المبرد: " وأنت إذا قلت: أما كنت منطلقا انطلقت، فالمعنى لأن كنت منطلقا: أي لانطلاقك هذا فهذا غير ممتنع في القياس"[19]

أجاز المبرد ها هنا إظهار الفعل كان لأنه جائز ومستساغ في القياس، ولأن الأصل في العامل أن يظهر إلى اللفظ. فرد عليه ابن ولاد معترضا: " وإنما المراد سبيله أن يأتي من كلام العرب بما يدل على أنها حملتها على القياس في معنى الكلام من شعر أو مثل، وإن كان إنما رد ذلك من جهة أنه منساغ له في القول والقياس، فالباب كله منساغ فيه ذلك نحو النداء ومرحبا وأهلا وإمالا، وكل ما ترك فيه إظهار الفعل، لأنه غير ممتنع في القياس أن يذكر الأفعال التي ترك ذكرها فتقول: أتيت مرحبا، وأتيت أهلا أو صادفت وما أشبه ذلك من القول".[20] يريد ابن ولاد أن قولك: أما كنت منطلقا انطلقت محتمل في القياس ولكنه لا يجوز في الاستعمال، لأن العرب إنما تركت إظهار الفعل لعلة، ولأن السماع يبطل القياس، ولذلك يقول ابن جني: " إذا أداك قياسك إلى شيء ما ثم سمعت العرب قد نطقت فيه بشيء آخر على قياس غيره، فدع ما كنت عليه إلى ما هم عليه..."[21]

وذلك ما يخلص إليه أبو حيان الأندلسي عندما جعل السماع فيصلا في إثبات الأحكام يقول: " فلو قسنا شيئا على شيء لأوشك أن تثبت تراكيب كثيرة ولم تنطق العرب بشيء منها... ومن تأمل كلام سيبويه وجده في أكثره على هذه الطريقة

التي اخترناها من إثبات الأحكام بالسماع»[22].

ولكن بعض اللغويين لم يدركوا هذا الحد الفاصل بين القياس والاستعمال، فأجازوا في الاستعمال ما لم يرد في السماع بحجة أنه جائز في القياس، ومن ذلك أن عباس حسن أجاز قولك: وَدَعَ، وَوَذَرَ لأنهما عنده منساغان في القياس "فنقول: ودعت اللص للشرطي ووذرته بمعنى تركته، لا نسأل أقال العرب ذلك أم لم يقولوه»[23].

ولكن العرب استغنت عن استعمال هذين الفعلين باستعمالها الفعل "تَرَكَ". صحيح أنهما محتملان في القياس بحملهما على نظائرهما نحو وضع، ووقع، إلا أنهما لا يردان في السماع، وتركا لعلة استغناء، كما أن "كم" الاستفهامية والأعداد العقود كخمسة عشر هي منونة في التقدير بحملها على نظائرها من العوامل التي تسمى تمام الاسم إلا أنها لم ترد منونة في السماع لعلة، وهذا معنى قول سيبويه: "واعلم أن كم تعمل في كل شيء حسن للعشرين أن تعمل فيه... لأن العشرين عدد منون، وكذلك "كم" هو منون عندهم كما أن خمسة عشر عندهم بمنزلة ما قد لفظوا بتنوينه، لو لا ذلك لم يقولوا خمسة عشر درهما ولكن التنوين ذهب منه كما ذهب مما لا ينصرف وموضعه موضع اسم منون، وكذلك "كم" موضعها موضع اسم منون وذهبت منها الحركة كما ذهبت من إذ لأنهما غير متمكنين في الكلام»[24].

عرف سيبويه أن التنوين مقدر في "كم" وخمسة عشر وأمثالها من العدد المركب بقرينة نظائرهما من العوامل التي تسمى تمام الاسم مما هو منون أو فيه من اللفظ ما هو بمنزلة التنوين.

نحو "ضارب" في أنت ضارب زيدا، و"عشرين" في: قرأت عشرين كتابا، و"أحسنهم" في أنت أحسنهم رجلا وما فيه نون المثنى وجمع المذكر السالم نحو: أنتما مرافقان عمرا وأنتم مرافقون عمرا. فالنون في عشرين وفي " مرافقان" وفي " مرافقون" والمضاف إليه في: "أحسنهم" كل ذلك بمنزلة التنوين في "ضارب" إذ يتم الاسم بهذه الأشياء أي بالتنوين أو بنون الأعداد العقود أو نون المثنى أو جمع المذكر السالم أو بالمضاف إليه، فتمنع جرما بعدها فينتصب كما يتم الفعل بالفاعل فيمنع الفاعل من رفع المفعول فينتصب المفعول. أما كم والأعداد المركبة نحو: ثلاثة عشر فهي منونة في التقدير وحذف منها التنوين لبنائها، إلا أنها في موضع الاسم المنون، وذلك ما يعنيه محمد بن عبد الله الوراق بقوله: "وذلك أنك إذا قلت عندي عشرون درهما، فالنون منعت الدرهم من الجر كما منع الفاعل من الرفع أي من رفع المفعول فصارت النون كالفاعل، وصار التمييز كالمفعول وكذلك قولهم:" خمسة عشر درهما، وإنما انتصب الدرهم لأن التنوين فيه مقدر، وإنما حذف للبناء كما يحذف لمنع الصرف... وكذلك إذا قلت لي مثله وزنا، فالهاء منعت "الوزن" من الجر فصارت الهاء كالفاعل، ولذلك انتصب "الوزن"»[25].

ويمكن تمثيل ما سبق في الجدول الحملي الآتي:

	العامل الفعل التام بفاعله أو ما بمنزلته	الفاعل أو ما بمنزلته	المعمول المنصوب	
أ	كلم	زيدٌ	عمرا	
أنا	ضارب	ـُـ	زيدا	
عندي	قفيزا	ن	برا	
قرأت	عشري	ن	كتابا	
هم	مرافقو	ن	عمرا	
لي	مثل	ـه	وزنا	
هو	أحسن	هم	رجلا	
صرفت	خمسة عشر	∅	دينارا	
	كم	∅	كتابا	قرأت ؟

ولعلك تلاحظ في هذا الجدول أن بعض عناصر الجمل المحمول بعضها على بعض تركت خارجه من على يمينه وشماله، ذلك لأنني مثلت لك فيه ما تناظر من العناصر وجرى عليها القياس من العوامل الناصبة والمعمولات المنصوبة في هذه الجمل فحسب. إن هذا القياس كشف عن تناظر بينها، وهو ما أفضى إلى تقدير التنوين في "كم" و"خمسة عشر" وقد وضعت في موضعه الفارغ علامة عدمية تدل على حذفه فيه وعلى أنه مقدر. ونخلص من كل ما سبق إلى أن الأصول المقدرة غير المستعملة – وهي كثيرة جدا– هي ما يفترض أن تكون عليه هيئة اللفظ أو الكلام المعدول عن الأصل لو جاء على ما يقتضيه القياس بحمله على نظائره مما اطرد واستمر ولم يغير. وهي ممكنة قياسا لا استعمالا. مثلها مثل ممكنات قسمة التركيب غير المستعملة كالصيغة "فِعُل" هي ممكنة في قسمة صيغ الاسم الثلاثي الاثنتي عشرة ولكنها غير واردة في السماع لعلة استثقالها لأنهم " يكرهون الضمة بعد الكسرة حتى إنه ليس في الكلام أن يكسروا أول حرف ويضموا الثاني نحو فِعُل"[26]. وكذلك هو الشأن مع ممكنات الاشتقاق مما يفترض

ويقدر منها بحملها قياسا على نظائرها المستعملة إلا أنها لا تخرج إلى الاستعمال. وهذا ما يضمره قول سيبويه " وربما استغني عن انفعل في هذا الباب فلم يستعمل، وذلك قولهم: طردته فذهب، ولا يقولون فانطرد ولا فاطرد يعني أنهم استغنوا عن لفظه بلفظ غيره إذ كان في معناه"[27] وقوله: " وقالوا فقير كما قالوا صغير وضعيف، وقالوا الفقر كما قالوا: الضعف... ولم نسمعهم قالوا فقرَ، كما لم يقولوا في الشديد: شدُدَ، استغنوا باشتدوا فتقر، كما استغنوا با حمار عن حمِر..."[28] وقوله: " وجاء استحيت على حاي مثلَ: باع وفاعله حاء مثل بائع مهموز وإن لم يستعمل، كما انه يقال: يذر ويدع ولا يستعمل فعَلَ وهذا النحو كثير". [29]

فانطرد، وفقر، وحَمِرَ، وحايَ، وحاءٍ، ووذر، وودع كلها من ممكنات الاشتقاق جائزة في القياس على نظائرها من المستعمل فتحمل" انطرد" في التقدير على: انكسر وانقلب ونحوهما، وتحمل فقر على كرم وشرف ونحوهما، وتحملُ حاي على باع وعاد ونحوهما، وتحمل وذر وودع على وضع ووقع ونحوهما. ولكنها لا ينطق بها أي لا تستعمل في كلام العرب فهي ممكنة قياسا لا استعمالا. وكأني بسيبويه يفترض أن تخرج في الأصل كل ممكنات الاشتقاق إلى الاستعمال، ولكن عارضا منع من ذلك وهو استغناؤهم عن لفظ بلفظ آخر في معناه فاستغنوا عن انطرد بذهب وعن ودع ووذر بترك، وعن حمر باحمار، وعن فقر بافتقر وعن شدد باشتد، ونحو ذلك كثير في العربية فالصياغة ممكنة ومستساغة في القياس على كل المباني الصرفية الممكنة بالاشتقاق وبالحمل على النظائر من المشتقات المستعملة وهذا إمكان عقلي فحسب، لأن ما يشتق من أي مصدر من المشتقات الاسمية والفعلية قد لا يستغرق كل الصيغ الممكنة فيقدر ما لم يستعمل ويعلل تركه بعلة استغناء. فهذه الصيغ الممكنة في القياس مستعملة في مادة أصلية ومستغنى عنها في مادة أخرى، فصيغة "فَعُلَ" يرد بها السماع في مادة كـ، رم، فيقال كرم، ولا يرد بها في مادة فـ، قـ، ر فلا يقال:فقُر مع أنهما من باب واحد وهو باب فعُل بدليل أنك تقول فقير كما تقول: كريم وعظيم ونحوهما.

إن سيبويه يستشعر الضرورة – كما ترى- لتقدير كل ما هو متوقع وممكن في القياس ولم يرد به السماع، كما يستشعر الضرورة لتعليل إهماله وتركه في كلامهم.

والخلاصة التي ننتهي إليها مما مضى الحديث عنه هو إلحاح النحوي على تقدير الأصول الممكنة في القياس والقسمة حتى وإن لم تستعمل في الكلام. وهذا على ما يظهر منهج الخليل ومنطقه في النحو يعمد إليه بدرس جميع العلاقات الممكنة عقلا وقياسا وقسمة، وهي تأليفات حرة لا تتقيد كل التقيد بالواقع وبالسماع ثم يأتي السماع فيحسم بينها فيأخذ بالعلاقات والأقيسة الموافقة له ويترك ما عداها ويفسر تركه. وهذا معنى قول النحاة " السماع يبطل القياس". فقد كان عقل الخليل رياضيا ينزع إلى تنظيم الواقع اللغوي والتنظير له يجعله مجرد حال خاصة من أحوال ممكنة أي ما يمكن قياسا وقسمة بغض النظر عن الاستعمال. وهذا منهجه أيضا في علم العروض فيخرج من الدوائر العروضية المستعمل والمهمل من الأوزان الشعرية مما هو ممكن في القسمة، وكذلك هو منهجه في معجم العين إذ تنتهي به قسمة

التركيب –أي تقليبات الحروف الأصلية في الكلمة– إلى ألفاظ مستعملة وأخرى مهملة.

وهذا أهم ما يميز منهج النحاة العرب القدماء عن المنهج الوصفي (البنوي). فقد كان هم الخليل أن ينظم الواقع اللغوي رياضيا بالتفكير في إمكانات الواقع اللاواقعية أيضا لكشف الواقع بإضفاء الصبغة الموضوعية عليه والتجريد وذلك لا يتم له إلا في الإمكانات النظرية العقلية التي تنظم الواقع اللغوي رياضيا وتجعل الواقعي جزءا من الممكن.

إن هذه الممكنات التي يستخرجها النحوي عن طريق القسمة والقياس ما يلبث أن يعثر على جزء منها في الواقع اللغوي مما هو مستعمل فيه، بل وحتى ممكنات القياس والقسمة التي لا تخرج إلى الاستعمال يعثر على بعضها أحيانا في بعض شعر العرب في الضرورة وفي بعض لغاتهم. ومثل ذلك قول بعض العرب ممن يوثق بعربيتهم: مبيوع ومخيوط. وقول الحجازيين: استعدد واشدد، واضنن.

رأي دعاة المنهج الوصفي من اللغويين العرب في هذه الأصول:

إن كثيرا من اللغويين من دعاة المنهج الوصفي أساؤوا فهم هذه الأصول المقدرة غير المستعملة لأنها افتراضية واحتمالية ولا وجود لها في الواقع اللغوي، ولذلك رفضها هؤلاء الوصفيون ورأوا أنها من قبيل الوهم، ومحض تخيل لا يمت بصلة إلى الواقع اللغوي وإلى المشاغل اللغوية، وهي تصورات عقلية ومنطقية تتجاوز واقع اللغة، وعمل اللغوي عندهم يجب أن يقف عند الواقع اللغوي وحده كما هو ماثل في النطق والكتابة، وترك ما عداه من العمليات العقلية الافتراضية والتقديرية لأنها لا تقع تحت الحس والملاحظة المباشرة. وإلى ذلك يذهب أنيس فريحة حين يقول: " المدرسة الوصفية لا تقبل إطلاقا بمبدأ التقدير بل تأخذ بواقع اللغة"[30] وينتهي إلى أن تلك الأصول المتروكة التي يقدرها النحاة مجرد وهم، ومحض تخيل، وبلية كبرى في النحو العربي ولا وجود لها إلا في دماغ النحوي[31]. ولأجل ذلك يرفض مثلا تقدير النحاة للأفعال: قام، وباع، ومد ودعا، ورمى بالأصول التالية: قوم، وبيع، وممدد، ودعو، ورمي. وردهم إياها إلى باب واحد، وإنما هي عنده كل فعل منها أصل قائم برأسه وليست ترد إلى باب واحد. فهو يدعو إلى التقيد بوصف الأشكال اللغوية وتصنيفها كما هي في اللفظ وفي الاستعمال دون افتراض شيء ليس في النص اللغوي، وإلى ذلك يذهب تمام حسان، ويرفض مثل هذه التقديرات التي لا وجود لها في الواقع اللغوي ويرى أن النحاة يذهبون في ذلك مذاهب لا تخلو من التعسف وانتهى إلى أن " التقدير بلية فلسفية ابتلي بها النحو ومازال يبتلى بها"[32]

أما الدكتور محمد عيد فيرى أن "طابع الدراسة اللغوية في القرن العشرين خاصة لم يعد يعنى بغير المادة اللغوية أساسا للوصف، أما التأويل فإنه يباين ذلك تماما."[33] ويرى أن " الكلمة التي يلحظها النحوي ويقدرها ليست بكلمة على الإطلاق، والحركة التي يتصورها في آخرها ليست بحركة أيضا وهكذا يخلص إلى نتيجة وهي " أن التقدير يعمل في الخيال واللغة واقع منطوق يدرس".[34] وهذه الأحكام تحامل قاس على النحاة القدماء وهي صادرة عن اعتقادهم أن حقيقة

اللغة هي ظاهرها، وهي ما هو متحقق في استعمالها لا ما نفترضه فيها من ممكنات يحتملها القياس والقسمة ولم يرد بها السماع، ذلك لأنهم يسلمون بأن كل ما هو واقعي في اللغة فهو معقول، وكل ما ليس له وجود في الواقع اللغوي وفي الاستعمال فهو غير معقول. فالقول العلمي عندهم رسم للواقع ترتبط معقوليته بالواقعية، وبذلك تطرد نظرتهم ما هو ممكن في القسمة والقياس ولم يرد في الاستعمال، وقديما توقع ابن جني رفض بعض الناس لما قدره النحاة لأصول غير مستعملة فقال: " لا ينكر أن يكون في كلامهم أصول غير ملفوظ بها إلا أنها مع ذلك مقدرة، وهذا واسع كثير في كلامهم"[35]

إن هؤلاء النحاة لم يبنوا فروضهم وتقديراتهم من العدم وإنما هي مؤسسة على ما هو جار في كلام العرب وألسنتهم، إلا أن عوارض الاستعمال عدلت ببعض كلامهم عن الأصول التي كانت متوقعة في القياس بالحمل على النظائر، ومثل ذلك أن الأفعال من باب: " افتعل" تطرد بزيادة الهمزة والتاء نحو: اقتصد، واقترف، واعتقد، ثم يظهر في كلامهم ما يخالف ذلك في باب " افتعل" نحو: ازدهر، واصطبر، واتسع، فيرون أن أصلها المقدر على " افتعل" ومن بابه، فتكون في التقدير على: ازتهر، واصتبر، واوتسع وذلك بحملها على نظائرها مما لم يلحقه تغيير. إلا أنها اطردت على قياس آخر في الاستعمال مخالف لأصلها في الوضع.

وإذن فإن فائدة هذه الأصول تظهر في أنها ذات قيمة علمية إذ يرد إليها. الكلام ويفسر بها إذا تجافى بها الاستعمال عن مطابقتها بما أصابها من تغيير.

فقيمتها تكمن في تنظيم معارفنا النحوية حتى وإن لم يتكلم بها إذ تجعل تنويعات مختلفة في الاستعمال تندرج تحت باب واحد، كما أنها تكشف لنا عن كيفية ارتباط الفروع بالأصول كما تكشف لنا عن القواعد التحويلية التي تخرج بها هذه الفروع المستعملة من تلك الأصول، وذلك بمقابلة الفروع بأصولها. كما تتبين بذلك علل ترك هذه الأصول في الاستعمال، وفي ذلك يقول ابن جني: " إذا عرف الأصل قرب الفرع ".[36] وفي كل ذلك يسعى النحوي إلى اكتشاف ووصف كيفية عمل السليقة. ثم إن هذه الأصول المقدرة ترد المتعدد والمختلف والمتغاير في الاستعمال إلى أبواب معدودة ينتظم تحتها تنوع الاستعمال، وبذلك يرد النحاة اللاانتظام الظاهر في الاستعمالات المتغايرة إلى النظام، وتنكشف العلاقات التفريعية بين الأصول والفروع والتي يخفيها تنوع الاستعمال واضطرابه في الظاهر. وهذا التوجه لا يتعارض مع ما تتطلع إليه العلوم المختلفة من حل الغموض وتفسير المضطرب ورد اللاانتظام الظاهر إلى النظام.

الهوامش:

1- المنصف - ابن جني- تحقيق:إبراهيم مصطفى وعبد الله أمين

- إدارة حياة التراث القديم - ط/1- 1954 ص 348/1

2- المرجع نفسه- 348/1

3- المرجع نفسه- 190/1

4- الخصائص لابن جني- تحقيق: محمد علي النجار- دار الكتاب العربي- ص 398/1

5- مدخل إلى اللسانيات الحديثة- مقال للأستاذ عبد الرحمن الحاج صالح- من مجلة اللسانيات – العدد 04- ص 38
6- المرجع نفسه والصفحة نفسها
7- الخصائص-362/1
8- 9- الخصائص-261/1
10- كتاب سيبويه- تحقيق عبد السلام هارون- دار الكتب العلمية للملايين- ط 3-1988 ص: 53/4.
11- كتاب سيبويه-340/4
12- المقتضب للمبرد تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة – عالم الكتب بيروت ص : 96/1
13- المقتصد في شرح الإيضاح- لعبد القاهر الجرجاني- تحقيق د. كاظم بحر المرجان ص: 1047/2.
14- المرجع نفسه والصفحة نفسها
15- كتاب سيبويه-253/1
16- كتاب سيبويه-269/1
17- كتاب سيبويه-291/1
18- كتاب سيبويه-362/1
19- الانتصار لسيبويه- لابن ولاد- تحقيق: د. زهير عبد المحسن سلطان- مؤسسة الرسالة ط/1 ص 98-99
20- المرجع نفسه. ص 99-100
21- الخصائص 125/1-126
22- نقلا عن القياس في النحو- لمنى الياس- ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ط 1 ص 163.
23- اللغة والنحو بين القديم والحديث- عباس حسن-دار المعارف-ط /2- ص 58.
24- كتاب سيبويه- 157/2
25- علل النحو- محمد بن عبد الله الوراق- تحقيق محمد جاسم محمد الدرويش- مكتبة الرشد- ط 1 1999- ص 392.
26- الكتاب 335/4
27- الكتاب 66/4
28- الكتاب 33/4
29- كتاب سيبويه 33/4
30- في اللغة العربية وبعض مشكلاتها- أنيس فريحة دار النهار- ط1- 1980 ص 98.
31- انظر المرجع نفسه ص 107
32- مناهج البحث في اللغة د. تمام حسان- مكتبة الأنجلو المصرية-1955 ص 19
33- أصول النحو العربي د. محمد عيد- عالم الكتب 1982 ص 213
34- المرجع نفسه ص 215
35- المنصف- لابن جني ص 348/1

متابعـــات

البرنامج الثقافي الذي أعدته الجاحظية للسداسي الأول من سنة 2004

- **محاضرات وندوات وعروض**

14-01-2004: د. أحمد خياط: ملابسات النقد الفرنسي والرواية الجزائرية.

21-01-2004: ذ. بوزيد عمور: الموسيقى الأندلسية في الجزائر -بين الوهم والحقيقة-.

28-01-2004: ندوة حول كتاب حوارية النص والفقيه للأستاذ محمد بغداد.

11-02-2004: الشاعر عبد الرحمان عزوق: قراءة في كتاب.

25-02-2004: د. السعيد بوطاجين: الأغنية الجزائرية ومسألة القيمة.

10-03-2004: د. أمين الزاوي: آفاق المكتبة الوطنية.

17-03-2004: ندوة حول المرحوم أحمد ساحي.

24-03-2004: د. حفناوي بعلي: المسرح الجزائري الشاب.

31-03-2004: ذ. عبد العزيز بوباكير: استقبال الرواية في الجمهوريات السوفييتية.

2004/04/11: لقاء بالجاحظية مع الروائي صنع الله إبراهيم..

2004/04/12: الروائي صنع الله إبراهيم بعنابة.

2004/04/14: الروائي صنع الله إبراهيم بالنفق الجامعي.

2004/04/21: ذ. أحمد بناسي (الشهيد لحبيب بناسي) حياته وإبداعه.

2004/04/28: ذ. بوعكاز مبارك (مسرح من أجل الطفل).

2004/05/12: ذ.بلحاج قاسم الشيخ: الأوقاف الجزائرية ودورها الحضاري.

2004/05/19: ذ.إبراهيم جديدي (الأعمال التمثيلية لابن هدوقة).

2004/05/26: ذ.إبراهيم صحراوي: ملاحظات عن نصوص طوكفيل عن الجزائر.

2004/06/02: د.عبد الكريم لعريبي: حول الزلازل.

2004/06/09: ذ.لخضر سفير: تقديم كتاب أزفون تاريخ وحضارة لمحمد أرزقي فراد.

2004/06/16: د.سعيد بوطاجين عن الأغنية الجزائرية.

2004/06/23: ذ. مختاري بلقاسم: الجزائر في ظل العولمة التجارية.

2004/06/30: الأساتذة: **الهادي محمد الحسني/محمد سعيدي/ محمد بغداد/ عبد العزيز بوباكير** ندوة حول الخطاب الانتخابي.

2004/07: استضافة **الشاعر الفلسطيني عز الدين المناصرة.**

- **الأمسيات**

18-02-2004: ذ. محمد شنوفي: أمسية قصصية.

03-03-2004: أمسية شعرية لمجموعة من الشعراء.

2004/05/13: أمسية للشاعرة **د.ربيعة جلطي.**